ANTITEZE

DUMITRU SOLOMON

Despre non-colaborare

Cu cât ne apropiem de sfârşitul secolului şi al mileniului, cu atât tendinţele contrare devin mai puternice, evoluează mai apropiat, mai strâns, mai sincron. Astfel că dialecticienii greci, în frunte cu Heraclit, cei germani, în frunte cu picioarele lui Hegel, despre care marxiştii au afirmat că trebuie întors cu capul în jos, şi cei ruşi, în frunte cu chelia lui Lenin (despre dialecticienii chinezi, români şi bulgari, într-un „curs" mai puţin „scurt"...), ar putea studia, dacă ar mai fi printre noi, nişte perechi de contradicţii de mai mare dragul. Tendinţa centrifugă (vezi ţările din Estul Europei) merge mână în mână cu tendinţa centripetă (vezi tot ţările din Estul Europei) şi se întăresc reciproc, tendinţa segregaţionistă o potenţează pe cea unionistă şi viceversa (vezi fostele: Iugoslavia, URSS, FSN), vechii duşmani fac pace (Israel – O.E.P.), vechii prieteni fac război (PSDR – PNŢCD), Europa se uneşte în aceeaşi măsură în care se dezbină, extrema stângă colaborează cu extrema dreaptă, în timp ce mai spre centru se uită chiorîş unii la alţii, cu cât scade numărul cărţilor, cu atât creşte numărul editurilor, cu cât creşte numărul săracilor, cu atât nu mai ai cui să-i dai o haină veche.

Lumea a devenit ca o mănuşă pe care o porţi alternativ, când pe faţă, când pe dos. Vorbim de pace şi cumpărăm arme, facem colocvii şi simpozioane pe tema colaborării şi ne înjurăm ca la uşa cortului. Ar fi nevoie de o Majestate Mondială; gen Cocioabă, care să stingă antagonismele, să împace contrariile şi să ne pună de acord cu noi înşine.

Teatrul n-a scăpat nici el acestei dualităţi „fin de siècle": toată lumea vrea reforme radicale, dar să nu se schimbe nimic, să dispară structurile vechi, dar nu care cumva să apară structuri noi, să se descentralizeze teatrele, dar nici chiar să fie lăsate aşa, la cheremul autorităţilor locale. Trebuie să mărturisesc, nu fără ruşine, că eu însumi sufăr de această dualitate posttotalitaristă şi precapitalistă, în aşa hal încât nu ştiu dacă o reformă radicală e bună pentru teatru, dacă o restructurare ar fi în avantajul artei, dacă a introduce şomajul în rândul actorilor ar fi o chestie umană, dacă de-subvenţionarea nu ar duce la o degradare a repertoriilor, dacă există destui bani pentru cucerirea libertăţii absolute a teatrului. (Am văzut, de altfel, unde a dus libertatea absolută în România prin restituirea intempestivă a părţilor sociale, mărirea pampleziristă a salariilor, duminicalizarea sâmbetelor şi negăsirea conturilor secrete ale lui Ceauşescu.)

Fiindcă este amenințat de degradare și sărăcire, prin împingerea întregii culturi la marginea unei societăți din ce în ce mai egoiste și mai mercantil-pragmatice, teatrul are nevoie, firește, în interiorul său, de unitate. Ei bine, cu cât imperativul unității este mai legitim și mai esențial, cu atât dezunirea devine mai aprigă. Nici în zilele cele mai glorioase ale „Cântării României", când unii se costumau în Decebal și alții în Traian, n-am întâlnit atâta poftă războinică. Nici în vremurile profund dialectice, în care unii reclamau la Tamara Dobrin, alții la Dumitru Popescu și toți la Elena Ceaușescu, nu erau atâtea disfuncții și disjuncții, culminând cu excluderea Uniterului din acțiunile Ministerului și condamnarea Ministerului în reuniunile Uniterului, cu demisii din jurii, refuzuri de premii, scrisori de amenințare din partea unora la adresa altora și telefoane de beștelire din partea altora la adresa unora.

Întrucât s-au împuținat criticii de teatru, înmulțindu-se în schimb pretențiile gazetarilor aflați la minorat, care-l confundă pe Sofocle cu Patrocle, pe Hamlet cu Macbeth și pe Silviu Purcărete cu Silviu Stănculescu, iată că, în această penurie de critici, ne-am trezit cu două asociații ale criticilor, amândouă internaționale, amândouă mai mult sau mai puțin independente și inconciliabile, deși ambele scriu despre același teatru, despre aceleași spectacole, ambele iubesc teatrul, ambele acordă premii și, culmea, în general acelorași oameni și acelorași creații.

Când sunt invitate, însă, de către Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, la care ambele sunt afiliate, sau de către oricine altcineva să colaboreze, ele refuză cu vehemență, deși prin colaborare s-ar obține o mai bună imagine critică a teatrului românesc, o mai bună organizare a festivalurilor, colocviilor și reuniunilor teatrale și, nu în ultimă instanță, economie de timp, de bani și de nervi.

Alte fenomene bizare: un regizor excepțional, Victor Ioan Frunză, și o scenografă de asemenea excepțională, Adriana Grand, pe care, sunt convins, orice teatru ar dori să-i aibă în interiorul său, sunt poftiți să plece din Teatrul Național din Târgu-Mureș, când se știe că regizorii și scenografii de talent nu se găsesc pe toate drumurile. Plecând în acest fel absurd din teatru, cei doi reproșează direcției teatrului că a distrus (sau a lăsat să se distrugă) decorul și costumele de la spectacolul *Satyricon.* Fără a preciza însă ce anume s-a distrus și cât. Scandal în presă. Teatrul organizează o expoziție (pentru presă) cu costumele și decorurile nevătămate de la *Satyricon*. Fără a-i chema însă pe regizor și pe scenografă să confirme prezența tuturor pieselor inițiale, astfel că aceștia contestă în continuare integritatea elementelor scenografice. Un nou scandal de presă. Emisiunea „Gong" a Televiziunii naționale face un fel de anchetă, destul de sumară și neconcludentă, întrucât părțile (minus regizorul, minus scenografa) se pronunță *separat*, monologic, și nu, cum ar fi fost normal, în același cadru, dialogic. Ce înțelege spectatorul (nu de teatru, ci de televiziune)? Că oamenii ăștia din teatru sunt ori mitomani, ori nebuni, ori derbedei, iar problema cea mai importantă a teatrului românesc nu este lupta pentru artă, ci lupta pentru putere. Aceeași impresie în legătură cu cele două asociații ale criticilor. Poate că, de multe ori, chiar despre asta e vorba: despre lupta pentru putere. Dar nu este adevărat că lupta pentru putere constituie problema cea mai importantă a teatrului românesc. Ea este una dintre probleme. Pentru unii, e importantă, pentru alții, e cea mai importantă, nu însă și pentru teatru, în ansamblul său.

O problemă cu adevărat importantă, dacă nu – în momentul de față – cea mai importantă, este problema colaborării, teatrul fiind dintotdeauna o artă a colaborării, a complementarității, a convergenței. Nimeni nu poate face teatru *singur*. Autorul are nevoie de actori, actorii au nevoie de regizor, regizorul are nevoie de actori, de scenograf, de electricieni, de mașiniști și toți la un loc au nevoie de public.

Dacă ești actor, cât timp vei putea să monologhezi în teatru, cât timp vei putea să spui: „nu am nevoie de nimeni"? Dacă ești critic, cât timp ai rezista să fii *singurul* critic, scriind despre *toate* spectacolele în *toate* publicațiile?

În teatru, mai abitir decât oriunde în artă, non-colaborarea e mai mult decât non-sens: este non-existență. ■

Dacă Romeo ar fi fost actor şi Julieta, regizoare...

S-ar putea spune că familia Bleonţ are noroc: şi actorului, şi regizoarei totul le merge în plin, muncesc, au succes. Dar impresia care precumpăneşte la orice întâlnire cu ei – fie împreună, fie separat – este cea a determinării. Sunt amabili, politicoşi, dar au o treabă în altă parte, există lucruri importante spre care se grăbesc. Claudiu era un actor cunoscut şi recunoscut înainte de a se căsători, Beatrice a devenit o regizoare despre care se vorbeşte, fără ajutorul lui. Şi totuşi ei datorează unul altuia totul, în primul rând această extraordinară trăire comună, voinţa de a face, nu pentru a demonstra, ci pentru a exista. Deşi evident ambiţioşi, deşi implicit orgolioşi, ei evită cu înverşunare orice referire la comentariile despre spectacolele lor, atât cele laudative, cât şi cele contestatare. Sunt încă în situaţia când n-au nevoie de oglinzi pentru a afla cum sunt. Au depăşit vârsta lui Romeo şi a Julietei şi pare că trăiesc într-o lume în care familiile Montague şi Capulet nu există. Şi poate că acesta este adevăratul lor noroc: faptul că reuşesc să trăiască aşa.

Orice încercare de a îngloba trecutul în ziua de azi s-a dovedit infructuoasă.

Claudiu: Mă consider la început. Anii au trecut, a fost bine şi mă raportez mereu la momentul care există. N-am regrete, nu tânjesc după roluri nefăcute. Sunt mulţumit azi, aici, cu vârsta, cu faţa pe care o am. Aştept, dacă mă ajută Dumnezeu, să împlinesc 45, 50, 55 de ani.

❑ **Ai jucat în aceşti 18 ani fel şi fel de teatru: teatru de expresie corporală şi teatru psihologic, teatru bun şi teatru prost. Ceva s-a adunat totuşi: ai vreun model de teatru?**

Claudiu: Am citit o frază într-un interviu al lui Sergiu Celibidache şi o să o adaptez pentru uzul meu: trăiesc din ce în ce mai mult cu convingerea că aşa cum unii aleg mănăstirea iar alţii aleg filosofia, eu am ales teatrul. Teatrul e o cale: trec prin teatru ca să crească în mine ceva, să mă formez. Îmi place teatrul oricum.

❑ **Şi ca spectator?**

Claudiu: Da. Orice.

❑ **Beatrice, ţie ce fel de teatru îţi place?**

Beatrice: Îmi place teatrul, nu pot să afirm că prefer un gen anume.

❑ **Dar pe scenă se întâmplă şi lucruri care nu sunt teatru.**

Claudiu: Da şi nu. Pe scenă şi lucrurile proaste devin teatru. Vezi oameni, vezi viaţă. Sigur, caracterul, personalitatea mea ar da altă întorsătură vieţii acestor oameni, sau s-ar implica altfel. Un eşec poate să fie la fel de productiv ca o mare reuşită. Un om care se plasează just faţă de viaţă n-are eşecuri sau victorii, ci doar frământări.

Beatrice: Impulsul grupului care porneşte la un spectacol este să-l facă bine. Crezi întotdeauna că drumul va fi extraordinar. Şi pe urmă există diverse puncte de control în care te verifici. Când am început **Romeo şi Julieta**, aveam spectacolul în cap şi niciodată n-am început ceva fără intuiţia rezultatului. Restul nu e decât încercarea de a uni ce ai gândit, cu ce iese.

❑ **Şi ce ai gândit tu la** Romeo şi Julieta**?**

Beatrice: Mi-a fost foarte greu să povestesc spectacolul pentru că totul era la nivel de senzaţii, la nivel de energie şi de suflu. Pentru cei cu care lucram nu erau lucruri palpabile. La început am avut probleme, în special cu cei mici, cu George Călin, cu Andrei Duban, care nici nu aveau experienţă şi nici nu înţelegeau de ce trebuie să facă aşa. Noroc că a fost Claudiu acolo, care transmitea mai bine, prin semn teatral, ceea ce gândeam şi simţeam eu.

❑ **Eu am văzut spectacolul într-o reprezentaţie normală, cu public plătitor, nu la premieră. Probabil că în ambianţa „critică" a premierei aş fi observat că spectacolul exprimă o anumită neîncredere în cuvânt, că preferă poza, sondajului în profunzime. Dar atunci, în acea seară, cu o sală arhiplină de tineri, m-am lăsat dusă de vibraţia lor, de percepţia directă, de reacţiile lor.**

Beatrice: Miza spectacolului a fost publicul. La început mi s-a oferit sala Atelier. Domnul Dinu Cernescu, sub direcţia căruia s-a făcut, mi-a spus să încerc un experiment, că n-o să pot umple o sală de 1 200 de locuri, că n-am vedete în rolurile principale. Or, spectacolul cerea sala mare, nu era o chestiune de ambiţie, să fiu eu primul student care montează pe scena mare a Naţionalului. Energia montării cerea acest spaţiu şi mi-am propus de la bun început să aduc publicul tânăr în sală la această piesă clasică, scrisă în versuri, cunoscută şi arhicunoscută. Iar pentru mine este extraordinar că tânăra

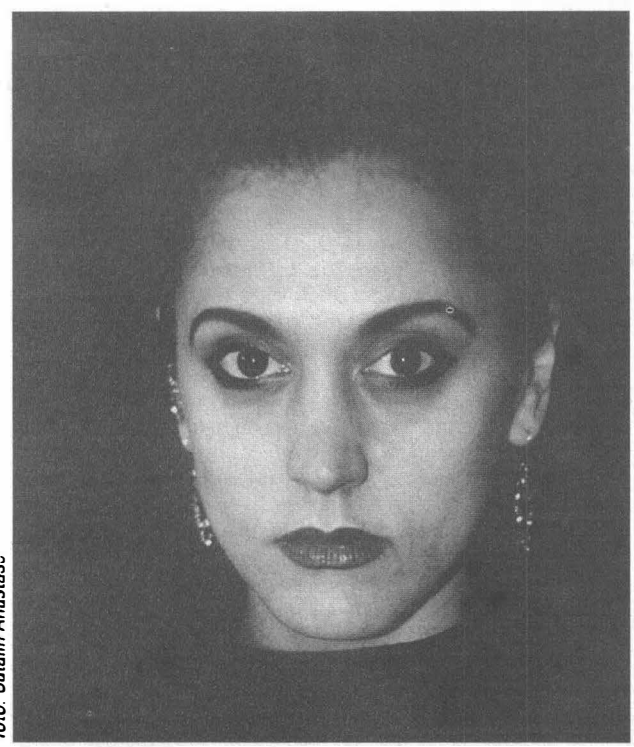


foto: Cătălin Anastase

generaţie i-a acceptat pe cei doi interpreţi ca Romeo şi Julieta ai lor, ai vârstei lor. Sunt recunoscuţi pe stradă, primesc scrisori. E o generaţie tranşantă şi dură, poate să strige din sală, să plece, ei acceptă sau nu acceptă, la ei nu există „s-ar putea".

Claudiu: E un contact puternic, visceral, care nu trece prin nici o grilă estetică.

Beatrice: Au venit clase întregi, de câte şapte ori. Ei la ora şase stau deja pe strapontină.

Claudiu: Eu înţeleg reproşurile criticii, nu e ritualul la care se aşteptau. Noi am chemat nişte oameni la noi, ca să ne simţim bine, şi am pus pe masă o cană cu apă, brânză, ceapă, un pahar cu vin. N-am încercat un ospăţ al relaţiilor. Ai venit, hai să mâncăm, ia un şpriţ, hai să vorbim despre ale noastre. Şi acest dialog e proaspăt. Şi în mine se bătea un Romeo al anilor '80 cu Romeo cel din ziua de azi, se bătea experienţa mea de teatru, zgura mea de teatru– mijloacele devin uneori o povară – cu prospeţimea, cu ingenuitatea, cu lipsa de „făcătură" şi de mijloace a celor tineri. Şi-mi spuneam că un anume lucru trebule

făcut altfel şi tot eu îmi dădeam peste mână: „Lasă-l! Nu vezi că e curat?!". Am avut înţelepciunea, lipsa de orgoliu tembel actoricesc să pot spune nu. Vedeam că nu rosteşte bine, dar asta era şi frumuseţea. Omul acela era ca un mânz. Mânzul se clatină pe cele patru picioare. Era pur, cu ochii aceia încrâncenaţi şi mari. Se bâlbâie, se împiedică. Ei şi? Eu nu mai pot face asta. Eu n-am să joc Romeo, nu-mi doresc roluri, dar m-a cucerit felul cum şi-a gândit ea distribuţia.

Beatrice: La început, normal, m-a refuzat.

❑ **De ce „normal"?**

Claudiu: Nu înţelegeam, nu mă vedeam!

Beatrice: A acceptat, după ce i-am povestit distribuţia.

Claudiu: Mi-a transmis o energie, care există acum în spectacol şi pe care o primesc spectatorii.

Beatrice: La ultima reprezentaţie, n-am putut să stau până la sfârşit şi i-am întrebat pe urmă pe actori cum a fost. Mi-au spus că s-a aplaudat ca la concertele rock.

Claudiu: E ceva din modul de a fi al concertului de la Woodstock, nu al spectacolelor de tipul Michael Jackson. E o naştere.

Beatrice: Noi n-am făcut spectacolul cu visul secret de a arăta ce mari suntem. A fost o nevoie a noastră, adevărată, interioară. N-am vrut să fac nimic care să ia ochii, să existe lucruri care „dau bine".

❑ **Dar sunt foarte multe lucruri care dau bine.**

Beatrice: Dar nu le-am gândit obraznic.

Claudiu: Vă place cum e îmbrăcată Beatrice?

❑ **Da.**

Claudiu: Ăsta e răspunsul. Dacă aşa arată ea...

❑ **Există totuşi în marca talentului lui Beatrice o anume înclinaţie spre imaginea care dă bine, evidentă în toate montările ei, şi nu cred că trebuie să se ferească de ea.**

Beatrice: Nu mă feresc. Un regizor la care ţin foarte mult şi căruia i-a plăcut spectacolul, m-a lăudat că am ştiut să-i fac „ambalajul", dar m-a prevenit: „Vezi să nu te răsfeţi cu darul ăsta pe viitor".

❑ **Consideri** Romeo şi Julieta **un prag, sau o treaptă printre altele?**

Beatrice: Eu am considerat că toate examenele-spectacole pe care le-am făcut sunt evenimente. Cu un text te întâlneşti o dată în viaţă şi am dat totul pentru această mare întâlnire.

Claudiu: Acest fel al ei de a fi m-a impresionat pe mine. Am găsit-o, în balet, mai dăruită decât eram eu în teatru. Teatrul are momente în care se fură mult: merge şi cu un şpriţ, şi fără mişcare, şi să joci fără nici o preocupare, fără să vezi spectacolele colegilor tăi, merge să joci teatru şi urîndu-ţi colegii, sau dispreţuindu-i, sau neînţelegându-i... merge. Teatru poţi să faci şi fără cultură, fără să citeşti, merge, mai ne scobim puţin în dinţi şi merge. Dar sunt oameni care încearcă să deschidă şi să cuprindă cât mai mult. Beatrice vine la întâlnirea cu misterul teatral ca una dintre acele fecioare înţelepte, care-şi păstrează uleiul şi-şi păstrează fitilul ca să aibă lumină când apare El. Nu ca fecioarele care risipesc totul. Câteodată e greu de trăit cu ea: desfăşoară în preocupările ei o energie care te atrage, dar eu trebuie să recunosc că sunt mai slab. I-am spus de câteva ori: dacă n-aş fi fost soţul ei, aş fi urît-o. Am noroc că sunt soţul ei, că ea mă stimulează să încerc mai mult cu mine. Dacă nu aş fi fost soţul ei, aş fi fost mai sărac. Cred că un om care se sacrifică pentru efemer este cea mai frumoasă ofrandă adusă lui Dumnezeu şi teatrului.

❑ **Beatrice, eşti de acord cu rolul ce ţi se atribuie?**

Beatrice: Eu l-am văzut pe Claudiu jucând şi înainte de a ne cunoaşte. Foarte mulţi spun despre el „lasă-l, dragă, n-are probleme, are talent". Nimeni nu ştie câtă muncă e în talentul lui. Eu cred despre el că e un mare om şi un mare suflet, fără asta n-ar putea fi un actor bun.

Claudiu: Nu vreau să se creadă despre mine că sunt un sfânt, sau un pur. Trec prin toate stadiile posibile, vreau să-mi înţeleg orgoliul, invidia, ura, greutăţile, în acelaşi timp cu blândeţea şi toleranţa. Dumnezeu ne-a dat toate sentimentele, nu numai unele. Sunt toate la un loc şi încerc să supraveghez existenţa lor în mine. Asta înţelege probabil Beatrice prin marele om.

Beatrice: Nu, vreau să spun că niciodată, după ce ieşi din scenă, nu mai rămâne în tine actorul. Am o mare admiraţie şi pentru că el a lucrat cu oameni pe care îi consider cei mai importanţi pentru regia românească: Ciulei, Pintilie, Andrei Şerban, Purcărete.

Claudiu: Şi pentru mine a fost într-adevăr un prag că am lucrat cu ea.

❑ **A creat acest lucru anumite tensiuni?**

Claudiu: Da. Au trebuit să moară şi în mine nişte idei, preconcepţii, ticuri comportamentale.

Beatrice: Eu am dedicat spectacolul actorilor pentru că disponibilitatea lor de a se supune (ore de încălzire, de improvizaţie, repetiţii în concediu) a făcut posibilă existenţa lui aşa cum este. Personajele nu au evoluat datorită indicaţiilor regizorale, ci prin exerciţiile de improvizaţie.

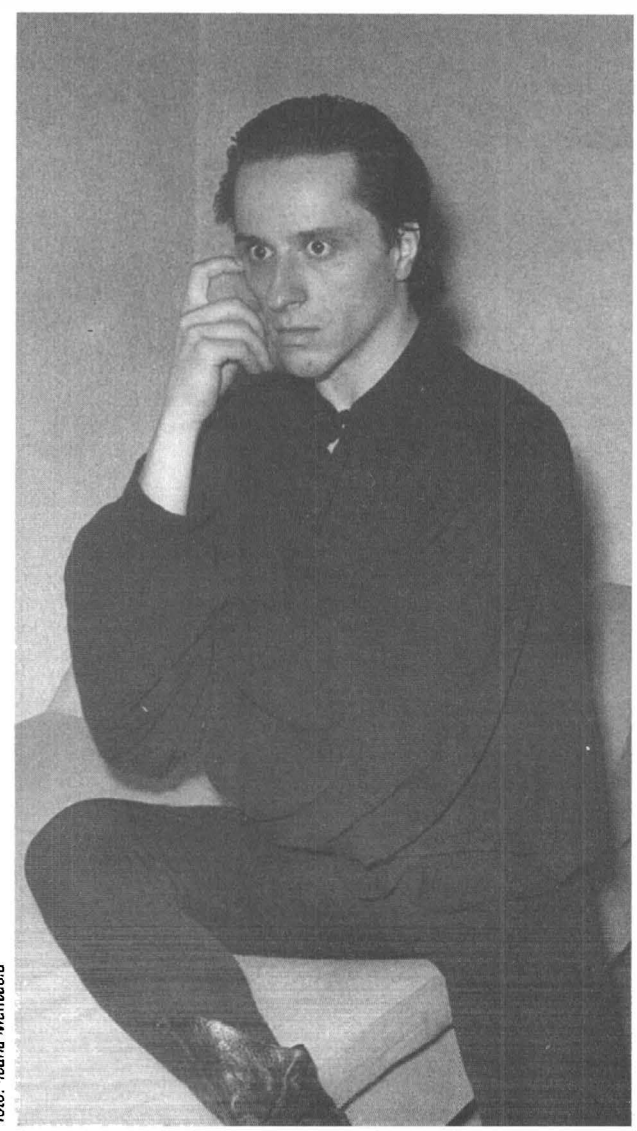


foto: Ileana Munceciu

Claudiu: Ne-a împins spre asumare. Personajul e alcătuit şi din ceea ce tu faci bine în el şi din ceea ce ai slab în tine. Slăbiciunile sunt nuanţe ale fiinţei pe care ni le-am asumat datorită ei.

❑ **Beatrice, te desparţi greu de un spectacol pe care l-ai făcut?**

Beatrice: Niciodată nu mă despart de spectacole. Când lucram la Braşov **Nevestele vesele**, veneam la Bucureşti de câte ori se reprezenta **Jocul de-a măcelul** şi încălzeam trupa înainte de fiecare reprezentaţie. Şi mă duceam la Braşov de câte ori se juca **Nevestele**. La **Romeo** sunt mereu, şi se lucrează încă. Când spectacolele ies din repertoriu, am nostalgia lor şi le iubesc pe fiecare în parte. Experienţele care s-au consumat până la premieră au fost cele mai frumoase lucruri.

❑ **Claudiu, pentru un actor care gândeşte, acest proces de repetare şi de fixare nu este agasant?**

Claudiu: Nu, dacă ştii să-l faci. În fond, şi viaţa e repetitivă. Repetăm gesturile, preocupările strămbunilor noştri. Ne-am născut cu un anumit parfum şi suntem programaţi.

Beatrice: Repetiţiile noastre erau un proces de recunoaştere şi de acceptare, care continuă şi în spectacol.

❑ **Crezi că această experienţă poate fi refăcută şi cu alte spectacole, şi cu alte distribuţii?**

Beatrice: Nu, nu se poate. Numai datorită modului în care a lucrat această echipă a ieşit într-un anume fel spectacolul.

Claudiu: Eu îi mulţumesc lui Dumnezeu pentru întâlnirea cu Beatrice, pentru că s-a realizat acest mod de a trăi teatrul într-un grup. Dar eu procedez aşa în toate spectacolele în care joc.

❑ **Şi se poate lua teatrul pe cont propriu?**

Claudiu: Teatrul este o aventură pe cont propriu. Important este să fii tu. Eu mi-am dorit un anume fel de viaţă, aşa îmi place să mă joc, aşa îmi place să sufăr. În momentul ăsta, teatrul este acest spaţiu dintre noi trei. Şi mai există şi un alt fel de teatru, când unii bagă mâna încercând să demonstreze că „spaţiul ăsta dintre voi trei este eu. Eu sunt cel mai, uită-te ce voce, uită-te cum mă mişc, uite ce vedetă sunt, acum sufăr". Şi atunci se stimulează bătaia pe oase: „nu, eu vreau mai mult, eu strig mai tare". Există spectacole în care bestia, fiara, monstrul determină o sfâşiere reciprocă a ego-urilor.

Beatrice: În spectacol, părinţii lui Romeo au două replici la început şi una la sfârşit. După fiecare repetiţie, şi acum după fiecare spectacol, mă întreabă cum a fost.

Claudiu: Această participare n-a fost nici de dragul lui Shakespeare, nici pentru Beatrice, au făcut-o pentru ei. Să vii la teatru pentru că acolo e serviciul tău, cu gândul de a pleca mai repede acasă, cu dorinţa de a juca roluri cu replici mai multe şi de a lua o leafă mai mare, nu-ţi dă o justificare pentru lumea cealaltă.

❑ **Beatrice, ai vrea să fii directoare de teatru?**

Beatrice: Da. De fapt, nu să fiu directoare de teatru, ci să pot asigura condiţii bune celor cu care lucrez. Îmi pare foarte rău că trupa asta extraordinară care s-a sudat lucrând la **Romeo şi Julieta** nu va avea continuitate. Spun unii despre noi că suntem o sectă.

Claudiu: Toţi pierdem. Felul în care exişti într-un grup care acceptă şi cultivă un anumit mod de viaţă de dragul unei idei despre teatru este foarte important. Pentru mine, acest spectacol a fost o tulburare a fiinţei mele şi, ca într-un caleidoscop, elementele s-au aşezat apoi altfel.

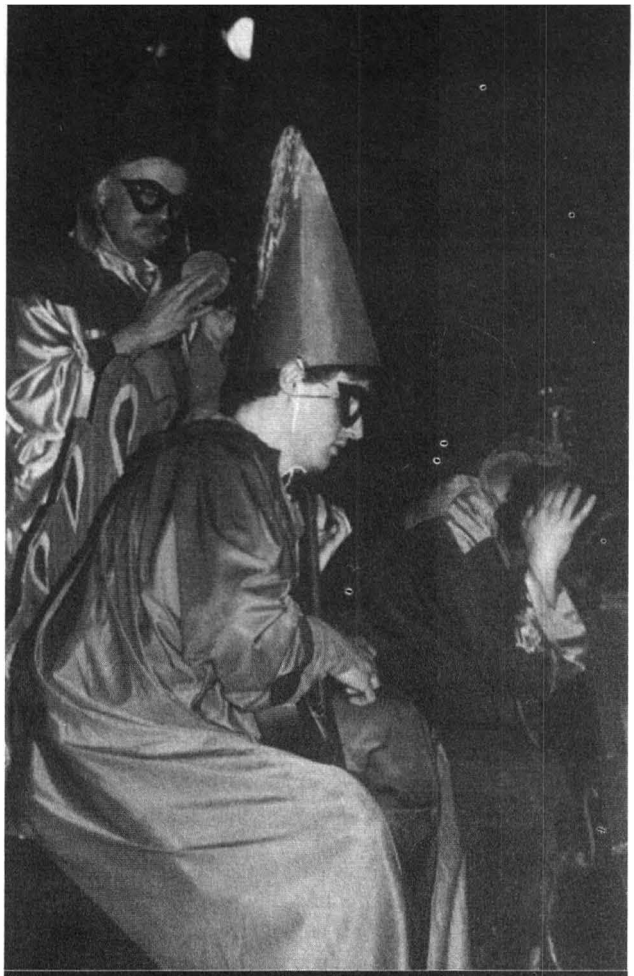
MAGDALENA BOIANGIU

Toleranţa mijloacelor de expresie

Dacă la cea de-a doua ediţie a sa, desfăşurată sub îndemnul „Zece zile de toleranţă", Festivalul Internaţional de Teatru Tânăr Profesionist s-ar fi prelungit cu măcar o zi, mai mult ca sigur ar fi urmat şi o a treia întâlnire a criticilor de teatru din secţia română a AICT (UNITER), reuniţi într-o sesiune extraordinară, iar dezbaterile ar fi putut face obiectul unui al doilea volum al antologiei „Toleranţă-Intoleranţă" (tipărit de Editura UNITEXT), care să adauge textelor clasice şi eseurilor contemporane opinii curente. Titlul generic: Toleranţa mijloacelor de expresie. Pentru că la Sibiu, în ciuda sau tocmai datorită eterogenităţii programului, care a inclus diverse secţiuni („Mari spectacole", „Teatrul în spaţii non-convenţionale", „Concursul Şcolilor şi Academiilor de Teatru", „Întâlnirea Teatrului studenţesc"), s-au confruntat diferite accepţii ale noţiunii de act teatral: fapt terapeutic de modelare sau recuperare socială; modalitate alternativă de sincretism artistic; formă tradiţională de contemporaneizare a clasicilor.

Compania filipineză „The Earthsavers", lucrând cu handicapaţi, ori trupa elveţiană „Maralam", înglobând emigranţi şi invitând la interactivitate, perpetuează unul dintre scopurile extraestetice ale teatrului. Transgresia în fapt artistic se produce abia într-un spectacol precum cel al teatrului polonez „Atlantis", **Concertul Sfântului Ovidiu**. Într-o scenografie cu doar câteva obiecte de recuzită şi într-un ecleraj rafinat, pe un fundal în tonuri cafenii terne se decupează siluetele personajelor: o curtezană şi amantul ei, o trupă de muzicanţi orbi, obligaţi să îmbrace veşminte de carnaval pentru o serată de amuzament; generozitatea eroinei faţă de unul dintre nefericiţi atrage din partea iubitului o reacţie violentă, care nu poate fi tolerată de cel mai tânăr dintre nevăzători. Răzbunarea e radicală: mai întâi el îl priveză pe vinovat de lumină, făcându-şi-l egal în incapacitatea de a vedea, apoi îl omoară. În reprezentaţie au fost invitaţi patru artişti cu adevărat nevăzători. Autoamendându-se ironic prin titlul **Prea multă lumină orbeşte copilul**, americanii grupului „Neo-futuristes" au adus în festival şi, implicit, în discuţie o modalitate de teatru alternativ tipic transoceanică – divertismentul „digest": 30 de piese în 60 de minute! Tehnicieni desăvârşiţi, cei şase actori sunt în primul rând buni parteneri, reuşind apoi să-i antreneze şi pe spectatori în jocul lor de oameni maturi: un pariu teatral, structurat aleatoriu dintr-o materie substanţială, care la prima vedere doar se aseamănă cu „gajurile" adolescenţei.

La limita veleitarismului s-a plasat un recital „sărac" al unui june ce a debitat anost fragmente shakespeariene, glosând pe tema **Toleranţei** şi agitându-se fără rost, împiedicând auditoriul să observe mult mai interesanta prestaţie a omului-orchestră care-i asigura un acompaniament neconvenţional. Sub egida aceluiaşi Teatru „Leschi" din Grecia, pentru a doua oară în România, **Antigona** lui Sofocle – temerară tentativă a regizorului Spyros Vrachoritis de a reconstitui magia spectacolelor în



Scenă din Concertul Sfântului Ovidiu, **Teatrul „Atlantis" din Polonia**

greaca veche, o incantație ritualică scontând catharsisul pentru publicul cucerit de vibrația emoționantă a textului scandat. Mesajul sonor e ininteligibil, dar perfect conducător de sedimente semnificative cu inflexiuni de străveche prozodie elenă păgână, melodii bizantine, liturghii creștine.

Depășind orice barieră lingvistică, încărcat de electricitatea frisonantă a senzualității isterice și a orgoliilor maladive, **Pescărușul** cehovian, montat de Cătălina Buzoianu într-o viziune psihanalistă, potențată și de scenografia Liei Perjovski, i-a copleșit pe sibieni, l-a nemulțumit pe rusul Mark Rozovski și l-a încântat pe americanul Kenneth Campbell (ambii, membri ai juriului alături de Cristina Dumitrescu, Lilia Moraru din Republica Moldova și Peter Braschler din Elveția). Suspendat undeva pe traiectoria gândului directorului de scenă Ovidiu Lazăr, schițat într-un contur intens stilizat de către scenograful arh. Vlad Teodorescu, **Unchiul Vanea**, spectacolul Teatrului „Radu Stanca", i-a înghețat pe interpreți în ipostaze cvasi-statice, simptomatice. Vitalitatea explozivă a trupei Teatrului „Eugène Ionesco" din Chișinău a fost focalizată de regizorul Petru Vutcărău și scenograful Dionisie Cosisceanu într-o incursiune la originile parvenitismului și cosmopolitismului prin intermediul **Chiriței** lui Alecsandri. O fantezie grotescă, amalgamând pitorescul „fiziologiilor" și virulența „capriciilor" lui Goya, devenite „fototapet", element totodată de decor și de recuzită în care și cu care actorii satirizează mărirea și decăderea baronesei ot Bârzoi, un memorabil travesti deopotrivă de viguros și senzual datorat lui Igor Chistol. Frecventele supralicitări și chiar colaborările cu textul sunt asimilate excrescențelor gravurilor ce secondează funambulesc eșuarea în marginalizare, uzurparea tronului iluzoriu dintr-o Evropă balcanizată, după o campanie de denigrare a autohtonismului susținută și muzical. Nici cvasi-detașarea brechtiană și nici acompaniamentul **live** n-au izbutit în schimb să anuleze senzația de vetustă abordare a unei sentimentale povești de dragoste de secol XVIII: **Sărmana Lisa**, prezentată de Teatrul moscovit „Nikitsky Gates".

Procesul decantării expresivității a fost etalat cu efect de studenta marocană Salima Benmoumen (premiul de interpretare) în recitalul autoregizat **Le Bel Indifférent**, după un text dedicat de Jean Cocteau lui Edith Piaf; inventariind obișnuitele subterfugii și tertipuri, actrița evocă în mod sublimat trăiri contradictorii – inocență-seducție, tandrețe-furie –, subsumate dorinței de a intra în grațiile celui iubit. În orice caz, ea reușește să-și cucerească publicul prin calitatea pantomimei și dansului.

O dată asimilate cunoștințele teoretice și practice despre viitoarea profesie, bagajul afectiv poate naște spontan o mimodramă, precum li s-a întâmplat canadienilor de la Colegiul „Valleyfield". **In memoriam** e o canava poematică intersectată de inserturi evocatoare descriind stupiditatea profesorilor ce-și terorizează elevii, grotescul mediilor universitare, obtuzitatea sistemului legislativ în vigoare, care-i condamnă pe tineri la șomaj, împingându-i chiar la sinucidere. De un excelent antrenament corporal, dar și de sensibilitate în mânuirea măștilor și păpușilor au dat dovadă marionetiștii primei promoții ATF, care au făcut posibilă translarea unui poem arab din veacul al XIII-lea într-o fantezistă fabulă non-verbală de secol XX. Bântuit de beduini înaripați ori păsări-om, spectacolul lui Cristian Pepino cu **Adunarea păsărilor**, de la Teatrul „Țăndărică" (premiul pentru cea mai spirituală prezență), amintește – în economia prezentelor constatări, cel puțin – de actorul-marionetă care constituia idealul lui Craig, cel ce visa, în urmă cu opt decenii, la o extensie a dansului și mimei, cuvântul devenind subordonat efectelor vizuale.

Dacă „drepturile" lui Farrid Udin Attar nu le-a revendicat nimeni decât autoarea scenariului la **Adunarea păsărilor**, Mihaela Tonitza-Iordache, în schimb s-au găsit multe voci critice care să amendeze scenariul minimal al **Phaedrei** craiovene, contras de Silviu Purcărete din Euripide și Seneca, în perspectiva unei reprezentații-balet: o erotică euritmie în alb-negru, conexată ciclicității forței lunare – sarabandă a senzualității scăpate de sub controlul cerebralității. Coșmarul confruntărilor dintre om și divinitate, dintre individ și colectivitate, dintre ins și sine reconfigurează mitul destinului ca imposibilă autodeterminare, printr-o imagerie ad-hoc. De exemplu, corul – globală entitate gregară cu mentalitate mic-burgheză (vezi paltonul, melonul și bastonul-cârjă, însemn al autorității, distribuit în mod „democratic" tuturor membrilor comunității). O sumă de arhetipuri universale ce-și vor abandona aparenta decrepitudine comportamentală și vestimentară în favoarea unei genuine neliniști viscerale, menită să asigure perpetuarea speței dincolo de orice sporadice și arbitrare convulsii. Dintr-o virtuală Cutie a Pandorei, același Silviu Purcărete face să se înfiripe, după 645 de ani, într-un desen caricatural, universul **Decameronului** lui Boccaccio. Frapează provocatoarea savoare a tentațiilor vieții trăite cu maximă intensitate a simțurilor, dar și a intelectului. O montare posibilă doar cu o trupă maleabilă precum cea a Teatrului „Anton Pann" din Râmnicu-Vâlcea, „dirijată" de un **meneur de jeu** – magicianul Naționalului craiovean, Ilie Gheorghe. De altfel, se impune ca necesară o reconsiderare a termenului de amatorism

teatral, pentru că multe trupe studenţeşti au probat şi ele profesionalism, fie că au jucat Molière sau Vişniec.

Promotorul „teatrului anatomic", Eugenio Barba, defineşte foarte plastic relaţia dintre litera scrisă şi reprezentaţie: „Textul e ca un vânt care suflă într-o anume direcţie. Spectacolul navighează împotriva vântului. Dar, deşi călătoreşte în direcţia contrară, se mişcă tocmai prin acţiunea vântului". În acest spirit, la propriu şi la figurat, pare să-şi fi conceput Theodor Smeu Stermin (premiul de regie „Iulian Vişa") proiectul **Macbeth** la Facultatea de Teatru din Cluj-Napoca. Împreună cu scenograful Cristian Russu, a ales soluţia şocantă a pictării trupurilor interpreţilor cu nervuri, asimilându-i unui univers vegetal, într-o regeneratoare întoarcere la natură. Se mizează astfel pe exorcizarea răului metafizic, oficiată în raza unui cerc autodevorator. Ceea ce înseamnă însă o reducţie a capodoperei care, în această formulă de teatru gestual, trăieşte în primul rând datorită prestanţei tragice iradiante a Ramonei Atănăsoaie, Lady Macbeth.

Se ştie că reprezentaţia – ca orice organism viu – permite dezvoltarea unui discurs paralel cu textul, dezvăluind esenţe pe care simpla lectură abia le presupune, prezenţa actorilor, contribuţia lor creativă având meritul de a sugera inexprimabilul

Moment din Sărmana Lisa, Teatrul „Nikitsky Gates" din Rusia

prin tonul vocii sau prin tăcere, prin gest sau chiar prin nemişcare. Eliberându-se de orice convenţionalism tradiţional, regizorul bulgar Alexandr Morkov şi trupa Teatrului „Ivan Vazov" redescoperă bucuria jocului, oferind publicului satisfacţia unei noi percepţii a substanţei dramatice şi dramaturgice a trei mari scriitori cărora li se speculează apetitul comun pentru regele neîncoronat al „lumii pe dos"; într-o înlănţuire de situaţii demne de **Noaptea fermecată**, clovnii lui Beckett, Mrożek şi Ionesco sunt trimişi înapoi la abc-ul commediei dell'arte racordat la contemporaneitate, concretizând aprecierea lui Anouilh legată de **Aşteptându-l pe Godot**: „Un scheci din «Cugetările» lui Pascal, tratat de clovnii Fratellini". În mod regretabil, capacitatea de invenţie scade la un moment dat şi din sfera metafizică se ajunge brusc la bufonerie trivială.

Prevalându-se probabil de virtuţile bio-mecanicii meyerholdiene, Tompa Gábor şi scenografa Dobre-Kothay Judit au conceput pentru piesa ionesciană **Cântăreaţa cheală** un ceremonial oficiat de excelenţi actori, convertiţi în păpuşi umanoide, ce mimează existenţe rutiniere – tandemul Smith şi cuplul Martin –, pecetluite cu stigmatul absurdului absolut o dată cu derularea lor finală în sens invers.

Şi parcă anume pentru a închide cercul acestei demonstraţii de posibilă coexistenţă în toleranţă a varii mijloace de expresie teatrală, la Sibiu a fost aplaudată performanţa ieşită din comun a Teatrului „Kaunas Pantomime" din Lituania, care a transformat **Rinocerii** lui Ionesco într-o pantomimă muzicală. Materializând amănunţitele indicaţii scenice (zgomote muzicale, apariţia capetelor stilizate, frumoase în ciuda monstruozităţii), această viziune dansantă detaliază spectaculos dezumanizarea aberantă, dar atât de frecventă. Filozofia farsei tragice devine şi mai percutantă o dată impusă această constrângere la non-verbalitate, care – paradoxal – conferă şanse sporite de comunicare inteligentă a mesajului unui text consacrat incapacităţii de comunicare prin limbaj articulat. Plastica limbajului corporal îşi ia revanşa. Pentru că publicul crescut în cultul muzicii „disco" şi al „videoclip"-ului agreează ca percepţiile de orice fel să-i fie facilitate prin intermediul ritmurilor susţinute şi chiar al paşilor de dans. Fiindcă astăzi, mai mult ca oricând, sincretismul a apropiat teatrul de coregrafie într-un mod categoric.

Fără să-şi fi propus în mod deliberat abolirea textului, membrii trupei poloneze „Osmego Dnia" practică o manieră de teatru specială, ce presupune retopirea propriei experienţe de viaţă în materie dramatică, dar şi „teatralizarea" existenţei lor zbuciumate. Aşa cum arată filmul pe care suedezii Bo Persson şi Joanna Helander l-au consacrat acestor artişti polonezi, obligaţi multă vreme la exil. Stilul lor ar putea fi calificat drept dinamic expresionism existenţial, spectacolul **Wormwood** relatând sincopat şi patetic povestea unui individ ucis de poliţia secretă, crimă consfinţită printr-o abuzivă sentinţă judecătorească. Impregnate de o emoţie sublimă, sunt evocate alternativ coşmarul vieţii – fuga perpetuă şi visul evaziunii –, tabloul corăbiei navigând spre alte zări, moartea şi speranţa. Numele trupei, „Osmega Dnia", înseamnă „A opta zi", ziua când Dumnezeu a creat Teatrul!

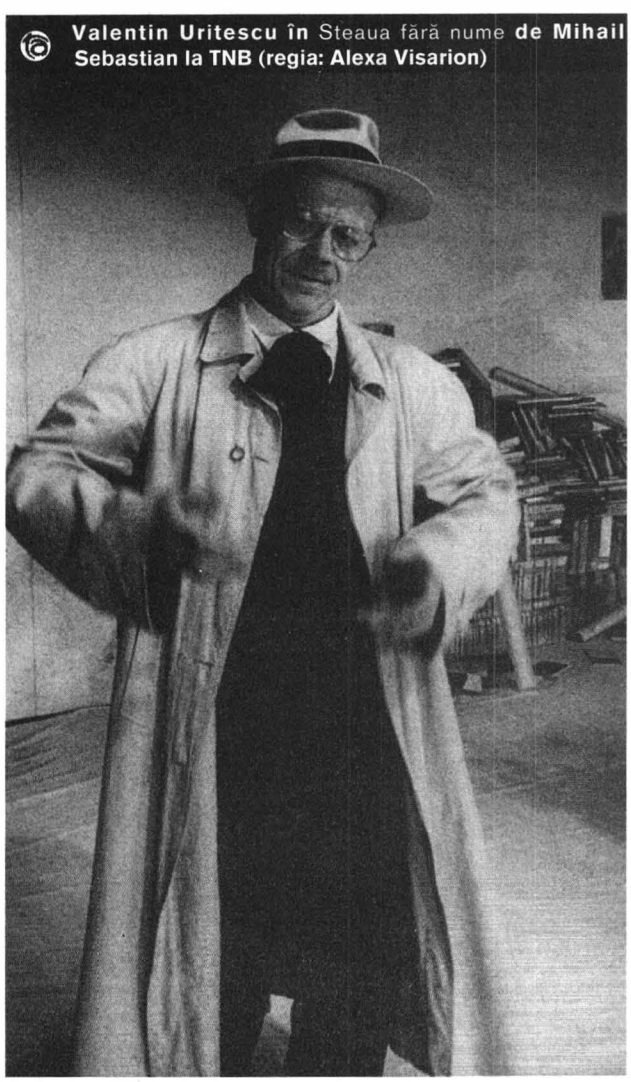
IRINA COROIU

O promisiune generoasă

Mai întâi a fost ideea, care aparţine Asociaţiei Umoriştilor Români şi Teatrului de Comedie (organizator şi gazdă). Au aderat la ea Ministerul Culturii şi Inspectoratul pentru cultură al municipiului Bucureşti, împreună cu câţiva sponsori entuziaşti, în frunte cu „Antena 1". Şi astfel, deşi gândul nu este chiar nou (a mai luat naştere un festival de comedie, la Galaţi, cu ani în urmă), prima ediţie a Festivalului comediei româneşti a devenit realitate.

Alături de trupele neaoşe, au participat Teatrul „Mihai Eminescu" din Chişinău, cu o variantă de muzical după **Steaua fără nume**, şi două trupe din Franţa, cu piesele lui Matei Vişniec intitulate **Buzunarul cu pâine** (Teatrul Pli Urgent din Lyon), **Voci în noapte** şi **Lumina strălucitoare** (Teatrul Marvejol).

Seara inaugurală ne-a prilejuit şi bucuria vernisajului unei reuşite expoziţii de portrete semnate de caricaturistul (deja) celebru Ştefan Popa-Popa's, ca un veritabil **captatio benevolentiae** pentru fanii genului comic. Aceştia au răsplătit cu generoase aplauze spectacolul gazdelor cu **D-ale carnavalului** (regia, Mihai Manolescu), chiar dacă în cea de-a doua parte el suferă pe alocuri de unele discontinuităţi şi facilităţi, ce nu l-au împiedicat, totuşi, să obţină Premiul special al juriului.



Valentin Uritescu în Steaua fără nume **de Mihail Sebastian la TNB (regia: Alexa Visarion)**

Vârful valoric al acestui maraton pus sub semnul purificator al râsului l-a constituit spectacolul de excepţie al Naţionalului bucureştean cu **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian. Prospeţimea neaşteptată a viziunii regizorale (Alexa Visarion) şi rigoarea construcţiei, în care toate elementele se dezvăluie şi se definesc fără cortină şi fără menajamente, ca şi consistenţa exemplară a unor partituri interpretative fidele mariajului dintre surâs şi lacrimă, au adus reprezentaţiei Marele premiu, premiul de regie şi premiile de interpretare obţinute de Claudiu Bleonţ şi Carmen Galin. Acelaşi premiu a încununat însă şi spectacolul trupei de la Odeon cu piesa **Carlo contra Carlo** de Paul Ioachim, fapt care a atras după sine şi premierea lui Horaţiu Mălăele în calitate de regizor. Aceasta, în pofida faptului că unele roluri erau insuficient finisate sau că, nu de puţine ori, semnificantul tindea să sufoce semnificaţia. Credem însă că regizorul a binemeritat premiul mai ales pentru cel de-al doilea „argument", surprinzătorul spectacol-pilulă cu **Escrocii în aer liber** de Ion Băieşu. Rar ne-a fost dat să vedem textul regretatului autor decupat şi decodificat cu atâta râvnă şi, poate nu greşim, cu atâta bucurie profesională, toate oferindu-ne imaginea unui teatru modern, bogat în sugestii, de mare suplete intelectuală şi în remarcabilă consonanţă cu dramaturgia lui Eugen Ionescu şi Samuel Beckett.

Riscând să impresioneze mai mult prin „evenimentele" administrative care l-au precedat şi prin mediatizarea succesului său parizian decât prin conotaţiile lui „postrevoluţionare", spectacolul Teatrului „Bulandra" cu **Somnoroasa aventură** (regia, Tudor Mărăscu) ne-a adus aminte cu parcimonie de verva şi de profunzimea scrisului acestui genial dramaturg, oferind însă interpreţilor Tamara Buciuceanu-Botez şi Virgil Ogăşanu şansa de a-şi înscrie numele pe lista celor premiaţi. Nu ştim dacă titlul de „cel mai spiritual interpret" este chiar nimerit pentru a desemna performanţele din acest spaţiu al artei spectacolului, şi nici dacă el a fost perfect motivat în cazul tuturor celor premiaţi. De altfel, faptul de a desemna, în cazul fiecărui premiu, câte doi laureaţi ni se pare nu tocmai fericit. Nu numai pentru că el înjumătăţeşte valoarea acestui premiu (şi aşa, impozabil), ci mai ales pentru că poate sădi uneori nedumeriri şi insatisfacţii legate de judecăţile de valoare care au condus la aceste decizii.

Tânara trupă de la Academia de Teatru şi Film din Bucureşti a oferit un spectacol coerent şi bine tensionat cu **Hatmanul Baltag** de I. L. Caragiale şi Iacob Negruzzi, sub îndrumarea profesoarei Sanda Manu. Dincolo de premiul de debut pe care l-au primit, aşteptăm din partea acestor talentaţi interpreţi să meargă pe urmele generaţiei Mircea Diaconu – George Mihăiţă, al cărei start spre performanţă e legat tot de Sanda Manu şi de **Caragiale, dar nu teatru**.

Trupa Teatrului Marvejol a primit şi ea o diplomă de onoare, în timp ce Teatrului „Eminescu" din Chişinău i s-a conferit „premiul pentru valorificarea originală a unei comedii româneşti". Cu alte cuvinte, de la festin a lipsit numai Teatrul Valah din Giurgiu, a cărui reprezentaţie cu **Fii cuminte, Cristofor** de

George Ivaşcu şi Gheorghe Dănilă în D'ale Carnavalului **de I. L. Caragiale la Teatrul de Comedie (regia: Mihai Manolescu)**

foto: Dan Vatamaniuc

Aurel Baranga nu a reuşit să aducă nici semnele unei lecturi de certă individualitate, nici pe acelea ale unor performanţe interpretative demne de generoasa scriitură a reputatului comediograf.

Fără a stărui asupra micilor scurt-circuite cu caracter organizatoric, a orelor uneori mai puţin potrivite spre a asigura afluenţa publicului sau asupra unor sechele ale dihoniei instaurate în lumea teatrului (şi a criticilor), cu efecte nedorite pentru calitatea acestui important fapt de cultură şi pentru vigoarea mediatizării sale, ne vom opri la nădejdea că, prin participarea mai largă şi prin valoarea producţiilor, la ediţiile viitoare el va da seama mult mai bine despre potenţialul dramaturgic, regizoral şi actoricesc al teatrului neaoş, animat de dorinţa (re)vitalizării comediei româneşti. Altfel, aşa cum sesiza şi doamna Katarina Ćirić, director adjunct al Festivalului internaţional de dramă al Iugoslaviei, ne vom rezuma la a ne bucura ochiul cu performanţele actorilor, compartiment unde, alături de laureaţi, nouă ne-au plăcut şi câţiva interpreţi din **D-ale carnavalului**, în frunte cu Ion Chelaru, Florin Anton, Gheorghe Dănilă, George Ivaşcu. Şi nu numai ei.

Fără a trece sub tăcere meritele omniprezenţilor şi neobosiţilor animatori ai acestei manifestări, criticul Valentin Silvestru, actorul Vladimir Găitan, directorul Teatrului de Comedie, actriţa Iarina Demian, directoarea Festivalului, şi Florin Necula, director comercial la Teatrul de Comedie, să conchidem că prima ediţie a Festivalului comediei româneşti a debutat ca o generoasă promisiune. Iar dacă după ultimul ei gong vor fi început deja pregătirile pentru ediţia a doua, faptul poate aduce cu sine şi însemnul unor certitudini.

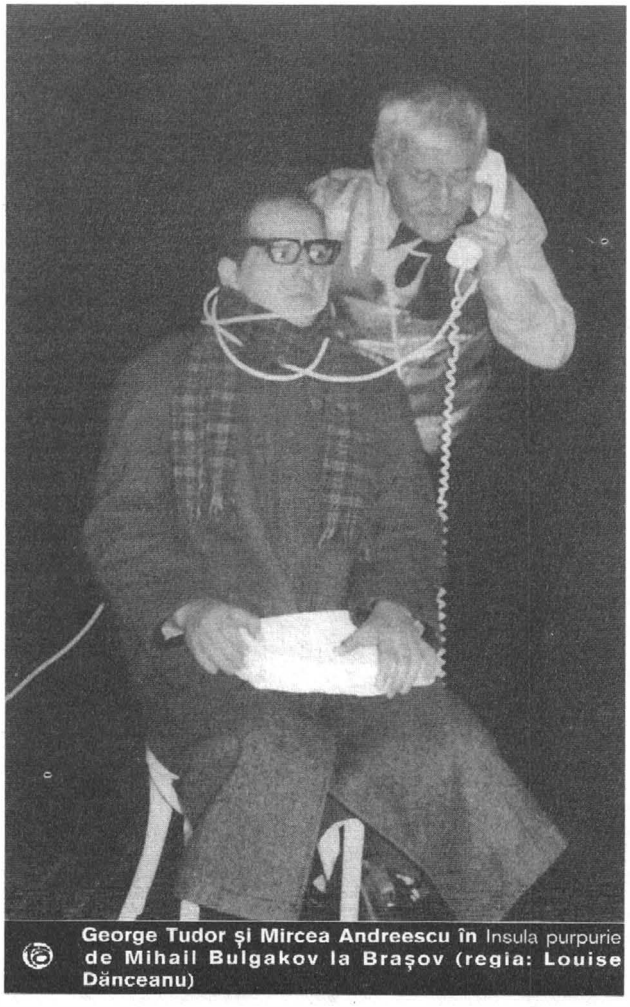
ION PARHON

BRAŞOV

Mai mult contemporan decât internaţional

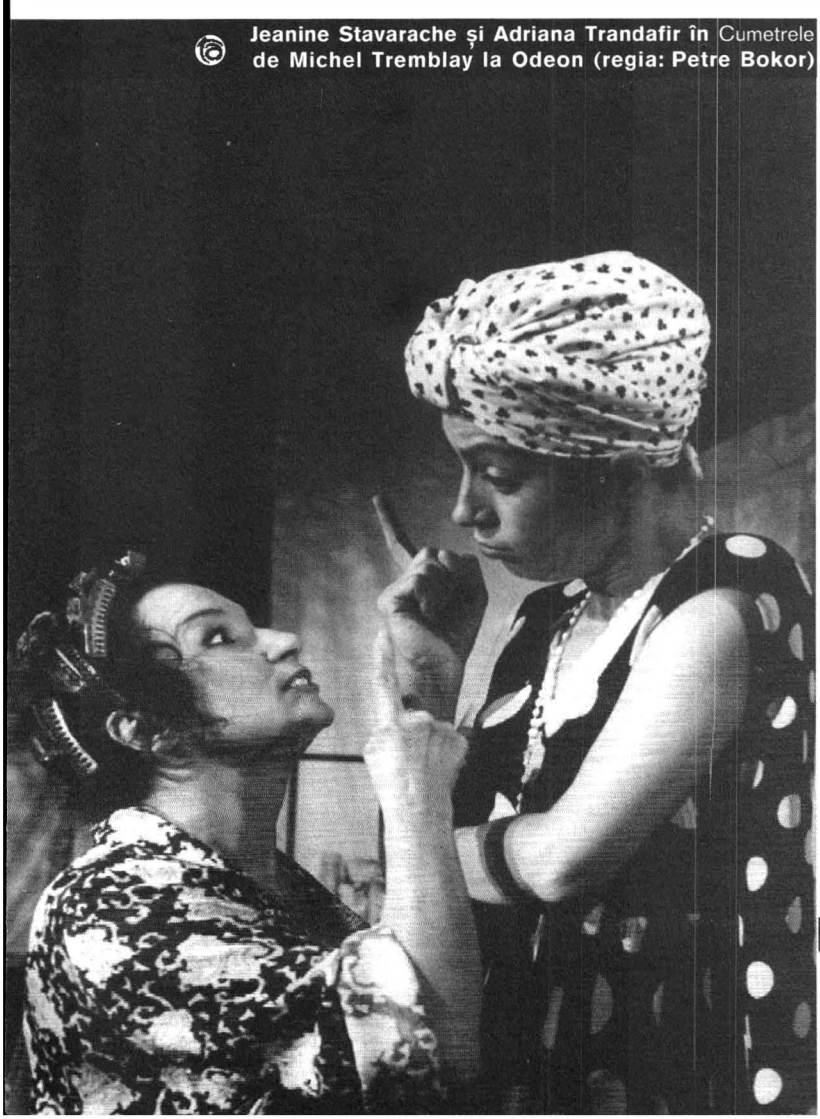
De vreo trei ani încoace, primăvara a devenit, la noi, anotimpul festivalurilor. Nu că toamna ar fi lipsită de asemenea reuniuni, sau că n-am fi convocaţi, din când în când, şi pe arşiţă ori viscol la câte o „sărbătoare teatrală", dar în perioada cuprinsă între sfârşitul lui martie şi începutul lui iunie se înghesuie, suprapunându-se pe durate mai lungi ori mai scurte, cam tot atâtea festivaluri câte se desfăşoară în Franţa, să zicem, de-a lungul unui an întreg. E bine? E rău? Chestiunea ar merita o discuţie lărgită, serioasă şi, pe cât cu putinţă, responsabilă. Mai ales că, ocupate (sau nu) cu pregătirea festivalurilor, teatrele îşi limitează tot mai mult oferta de spectacole din cursul stagiunii „normale"; aşa se şi face că, adesea, însăşi oferta festivalieră este, privită în ansamblu, destul de săracă, aceleaşi montări fiind plimbate de la o „manifestare" la alta, indiferent de profilul ei.

Din acest punct de vedere, Braşovul şi-a luat, s-ar zice, unele precauţiuni: fiind, cronologic, abia a doua reuniune a anului 1995 (7–17 aprilie) şi intitulându-se, pe cât de generos, pe



George Tudor şi Mircea Andreescu în Insula purpurie **de Mihail Bulgakov la Braşov (regia: Louise Dănceanu)**

atât de vag, Festival de teatru contemporan, a putut invita spectacole foarte diferite (orice reprezentaţie din repertoriul curent al oricărei instituţii este, nu-i aşa? „teatru contemporan") şi suficient de proaspete în ce priveşte cariera lor festivalieră. Bine ar fi fost totuşi ca organizatorii – foarte inimoşi, altminteri, şi consistent sprijiniţi de administraţia locală – să arate mai multă severitate în alegere, tăind elanul participator al unor oaspeţi care, din câte am înţeles, s-au autoinvitat. Ar fi putut, de asemenea, să renunţe la adjectivul „internaţional" care, în cazul de faţă, a însoţit aproape inutil numele festivalului; un spectacol, foarte slab, din Ungaria (**Pescăruşul** de Cehov, „Studioul de teatru R.S.9", Budapesta) şi unul, bun, din Republica Moldova (**Un veac de singurătate** de Constantin Cheianu după García Márquez, Teatrul Naţional „Mihai Eminescu", Chişinău), rătăcite parcă printre cele cincisprezece producţii autohtone, au făcut ca pretenţiile internaţionaliste ale braşovenilor să aibă mai degrabă un „ce" derizoriu. O altă idee discutabilă, chiar dacă sau tocmai pentru că nu e nouă, şi nici originală, a fost aceea de a pune să concureze în condiţii de egalitate montări aparţinând unor regizori încă studenţi – **Macbeth** după Shakespeare, Secţia de teatru a Facultăţii de Litere de la Universitatea clujeană (Theodor Smeu Stermin), **Dragostea celor trei portocale** după Gozzi, Teatrul Mic (Nona Ciobanu), **Flash Brecht**, ATF (Dinu Manolache), **Tango** de Mrožek, Teatrul Dramatic din Galaţi (Atila Vizauer) sau chiar reprezentaţia gazdelor cu **Insula purpurie** de Bulgakov (Louise Dănceanu) – şi spectacole ale unor regizori cu experienţă şi renume – **Săptămâna luminată** de Mihai Săulescu,TN Cluj-Napoca (Mihai Măniuţiu), **Avarul** de Molière, Teatrul „Nottara", şi **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** de Edward Albee, secţia maghiară TN Târgu-Mureş (Mircea Cornişteanu), **Troilus şi Cresida** de Shakespeare, Teatrul de Comedie (Dragoş Galgoţiu), **Delict în Insula caprelor** de Ugo Betti, TN Târgu-Mureş (Kincses Elemér), **Cumetrele** de Michel Tremblay, Odeon (Petre Bokor), **Iona** de Marin Sorescu, TN Timişoara (Ioan Ieremia). Faptul că unele dintre produsele regizorilor începători erau la fel de interesante (sau chiar mai...) decât ale unora dintre veterani nu e un argument care să susţină acest tip de competiţie, democratică, e drept, dar dezavantajoasă pentru ambele părţi. Din fericire, organizatorii au fost sensibili la sugestiile juriului, acceptând departajarea premiilor în funcţie de cele două categorii de participanţi.



Jeanine Stavarache şi Adriana Trandafir în Cumetrele **de Michel Tremblay la Odeon (regia: Petre Bokor)**

Acesta (juriul), prezidat cu suavă autoritate de actorul Mihai Fotino, a petrecut o noapte albă nu tocmai plăcută încercând să împace criteriile profesioniste de apreciere cu pornirile umorale necenzurate ale unor juraţi. (Mă bate gândul că de-asta majoritatea festivalurilor noastre sunt, de fapt, concursuri: spre a ajuta la mai buna cunoaştere reciprocă dintre oamenii de teatru poftiţi în jurii şi la mai temeinica detestare reciprocă dintre aceia poftiţi la întrecere...) În cele din urmă, dreptatea a învins, măcar parţial. Astfel, Marele premiu al festivalului, acordat celui mai bun spectacol, a revenit montării prezentate de secţia maghiară a Naţionalului târgumureşean, **Cui i-e frică de Virginia Woolf?**, regizată de Mircea Cornişteanu cu sobrietate şi acurateţe şi eminent jucată de patru excelenţi actori. Protagoniştii Farkas Ibolya şi Lohinszky Lóránd au primit şi cele două premii speciale de interpretare: „Alexandru Giugaru" (oferit de fundaţia omonimă) şi „Paula" (oferit de d-na prof. Paula Suman şi d-l ing. Mircea Suman); s-a remarcat şi debutanta Fodor Piroska. Premiul de regie „Sică Alexandrescu" (patronul onomastic al teatrului braşovean) şi premiul pentru scenografie „Dan Jitianu" au revenit, pentru contribuţiile specifice la spectacolul **Săptămâna luminată**, lui Mihai Măniuţiu şi, respectiv, Doinei Levintza. Actorul Mircea Andreescu a fost beneficiarul premiului de interpretare masculină „Mişu Fotino", pentru impecabila sa evoluţie într-un spectacol atrăgător, dar inegal – **Insula purpurie**, în timp ce rolurile din **Cumetrele** şi **Un veac de singurătate** i-au adus explozivei Adriana Trandafir premiul de interpretare feminină „Geta Grapă". Cele trei premii pentru debut, instituite ad-hoc, au fost adjudecate regizorilor Theodor Smeu Stermin şi Nona Ciobanu şi actriţei Ramona Atănăsoaie (pentru rolul Lady Macbeth). „Nominalizările" ce au însoţit numele câştigătorilor fiecăruia dintre premiile tradiţionale ale festivalului au avut darul de a ostoi întrucâtva orgoliul concurenţilor rămaşi fără lauri şi de a micşora distanţa dintre clasamentul rezultat şi clasamentul adevărului.

Au mai fost, în cele unsprezece zile de festival braşovean, conferinţe de presă după fiecare reprezentaţie, un colocviu despre „Teatrul contemporan în perioada de tranziţie" (cu animate devieri de la obiect), zloată şi ninsoare. Au mai fost, în afară de reprezentaţiile menţionate, încă două spectacole în concurs (**Master Class** de David Pownall, Teatrul de Nord, Satu Mare, şi **Ce zile frumoase!** de Beckett, teatrul braşovean „Arlechino") şi trei în afara concursului. A mai fost, în ultima seară, **Pescăruşul** Cătălinei Buzoianu. A fost, în ansamblu, o săptămână şi jumătate plină de teatru – cât se poate de contemporan, mai curând modest decât entuziasmant, regula avându-şi obişnuitele excepţii care să o confirme. A fost, aşadar, un festival obişnuit.

ALICE GEORGESCU

Târgoviște – interferențe europene

Între două celebrări ale sărbătorii pascale – catolică și ortodoxă (16–23 aprilie), cea de a treia Întâlnire a Școlilor și Academiilor Europene de Teatru a reușit să reunească, nu numai spiritual, Occidentul și Orientul.

Efortul de perpetuare a acestui foarte tânăr festival, suferind un transplant, nu tocmai comod, de la Târgu-Mureș la Târgoviște, se justifică și prin succesul incontestabil de care s-au bucurat ediţiile anterioare, dar și prin aportul concret al organizatorilor din acest an: Academia de Teatru și Film – București, Consiliul Județean și Prefectura județului Dâmbovița, Inspectoratul pentru Cultură, Consiliul Local Târgoviște.

Structura deja conturată a Întâlnirii..., verificată în anii precedenți, a cuprins și acum demonstrații și ateliere, spectacole studențești și profesioniste, simpozioane și colocvii. În consecință, un program extrem de dens, pe care nici cel mai obstinat spectator nu l-ar fi putut parcurge integral fără riscul epuizării sau chiar al ratării Întâlnirilor viitoare. Aceasta este și o modalitate de a sugera că rândurile ce urmează vor conține o selecție din perspectiva unui martor, inevitabil subiectiv, al festivalului târgovișean.

ANTIGONA ȘI CEILALȚI

În încercarea de a conferi unitate prezențelor atât de diverse, de la metodă de formare la mentalitate culturală, organizatorii au propus tratarea unui subiect unic: mitul Antigonei. Actualitatea și perenitatea metaforei despre dragoste și putere au fost reconfirmate prin multitudinea variațiunilor pe aceeași temă.

Academia de Teatru și Film din București a fost reprezentată în această secțiune de un grup de studenți din anul al doilea – conduși regizoral de Anca Colțeanu, colegă de generație – la clasa profesoarei Cătălina Buzoianu. Am asistat la un exercițiu de virtuozitate imaginativă care pornește de la resuscitarea acelui strat emoțional, ancestral, ascuns în fiecare dintre noi. Provocarea lui se face prin mijloace predominant non-verbale, prin ritmuri arhaice și printr-un ambient scenic esențializat.

Demonstrația studenților englezi de la Guildhall School of Music and Drama a adăugat austerității accesoriilor, valoarea expresivității interpretative. Și aici, comunicarea verbală este substanțial redusă, dar accentul cade pe posibilitatea actorului de a suplini această absență.

La celălalt pol s-ar putea plasa abordarea **Antigonei** de către studenții de la Institutul de Arte din Chișinău. E adevărat că și scopul propus – verificarea potențialului expresiv al actorului în monolog – presupunea apelul la un alt domeniu al comunicării. Însă, în Târgoviștea lui Ion Heliade Rădulescu, am avut o clipă senzația prăbușirii într-o falie a timpului, pentru că, în imaginația mea, nu foarte diferit trebuie să fi răsunat în veacul trecut tiradele din **Hecuba**.

Adevărata tehnică a monologului, dublată de o impecabilă cunoaștere a arsenalului actoricesc, a putut fi urmărită în demonstrația de la Knoxville, Departamentul de Teatru al Universității din Tennessee: am asistat la o posibilă Antigonă contemporană care își poartă tragic amintirile – și, implicit, damnarea – într-o valiză cazonă.

Prezență inedită și incitantă, Școala de mimă din Amsterdam, confirmându-și specificul, a propus o demonstrație pe aceeași temă, având în centru cuplul Ismena – Antigona. Remarcabile erau aici antrenamentul fizic (demonstrat cu virtuozitate și în fragmentul **Glory Box**), studiul atent al relației, trecerea rapidă între stări sufletești de semn opus, rafinamentul gestual. Pe scurt, o bijuterie teatrală de 15 minute a studentelor conduse de Dick Hauser.

FOARTE SUCCINT DESPRE ATELIERE

Nu lipsa de interes a acestei secțiuni m-a determinat la o relatare de acest tip, cât mai ales situația ușor paradoxală de a încerca să fixez în cuvinte o serie de experiențe – poate cele mai importante ale Întâlnirii... – care, în scris, s-ar reduce la reci formule specializate: exerciții de relaxare sau concentrare (Iosip Kučan – Croația), de disciplină a mișcării, captarea energiei sau schimbarea centrului energetic (Bonnie K. A. Gould – S.U.A.), de încredere (Karen Johnson – Anglia), tehnici butoh și kabuki (Hikaru Otsubo și Hirotaka Motoyama – Japonia) sau cuceritoarea lecție de commedia dell'arte desfășurată cu farmec și rigoare de pedagogul David Esrig.

Însă ceea ce rămâne se află dincolo de cuvinte și nu poate fi decât aproximat prin ele: o atmosferă de perfectă comunicare, depășind frontierele lingvistice și culturale, posibilă numai grație faptului că acest adevărat Babilon al **Întâlnirii...** a reușit să găsească limba mitică a deplinei înțelegeri – fascinația teatrului.

DE LA EXERCIȚIU LA SPECTACOL

Indiscutabil necesare, tehnicile de formare a actorului își găsesc adevărata justificare în mecanismul complex al spectacolului teatral.

Fermecătorul basm pe tema inițierii, **Dragostea celor trei portocale** de Carlo Gozzi, în regia Nonei Ciobanu, a deschis seria reprezentațiilor studențești.*

Tot în registrul simbolic, de data aceasta în cel grav al tragediei, se poate înscrie și **Macbeth** de Shakespeare, studiul antropologic al lui Theodor Smeu Stermin, student la Facultatea de Teatru a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca. Tânărul regizor posedă o fertilă imaginație plastică (influențată însă vizibil de câteva experiențe autohtone majore – Mihai Măniuțiu, Silviu Purcărete) care, în mod paradoxal, dintr-un avantaj se transformă uneori în impediment. Mizând excesiv pe impactul vizual, autorul își neglijează discursul, dar și detalii semnificative legate de interpretare.

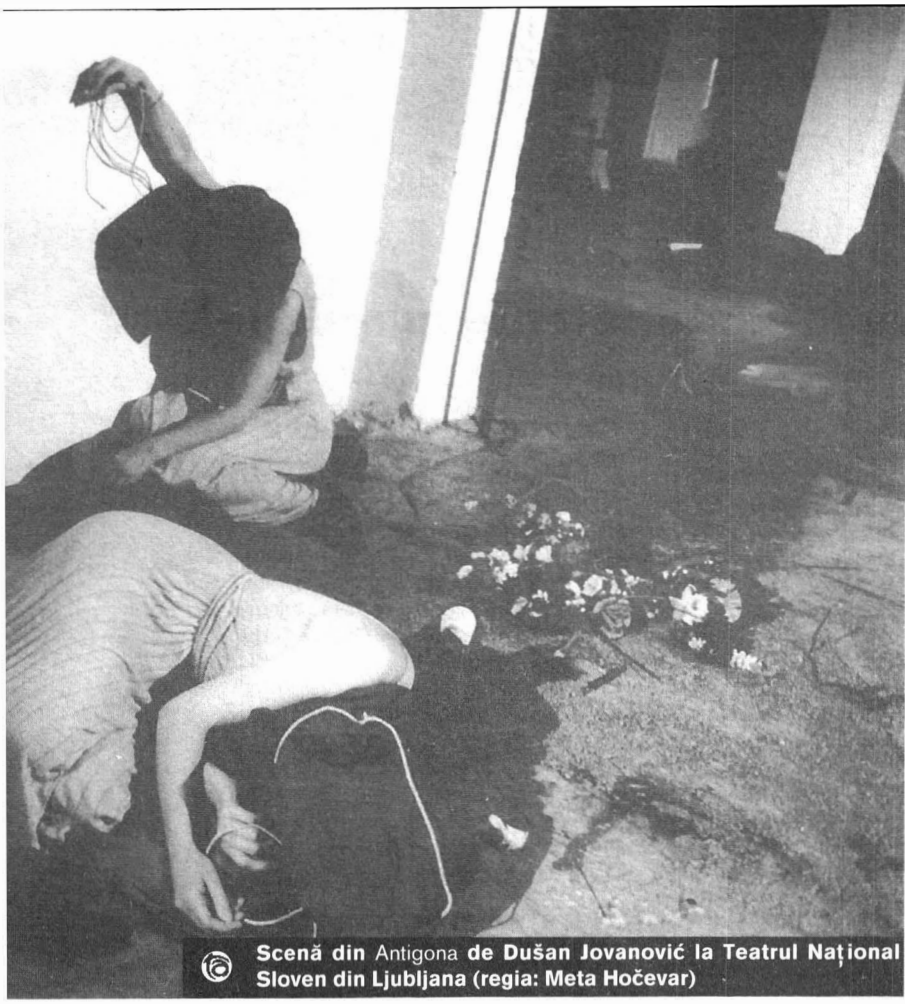
Cele două spectacole de diplomă – **Hatmanul Baltag** și **God Save the King** – ale claselor de actorie conduse de profesorii Sanda Manu și Mircea Albulescu au completat seria prezențelor Academiei bucureștene. **Equus** de Peter Shaffer (regia, Meró Béla), în interpretarea studenților de la Academia de Artă Teatrală din Târgu-Mureș, nu a avut puterea de a se ridica deasupra unei interpretări minore. Lungimile excesive ale unor momente, unicitatea spațiului de joc, lipsa de dinamism a primei părți s-au cumulat pentru a generaliza o supărătoare senzație de monotonie.

În schimb, bucuria jocului, o disponibilitate ludică și o veselie contaminante au fost dominantele spectacolului ionescian **Exerciții de conversație pentru uzul studenților americani**, propus de studenții belgieni de la Academia „Franz Constant" din Bruxelles.

UN DIALOG

Într-o lume aflată în stăpânirea maturilor – care nu obosesc să vorbească despre tineri, impulsionați doar de dorința de a mai bifa un punct pe o agendă încărcată –, un dialog al generațiilor apare din ce în ce mai mult ca o utopie. Invitarea unor spectacole profesioniste în cadrul festivalului a avut ca scop facilitarea unei asemenea întâlniri. Cine a avut de învățat și

* În prezentarea festivalului, nu am insistat asupra acelor spectacole care au constituit deja obiectul unor comentarii mai ample în paginile revistei.



Scenă din Antigona **de Dušan Jovanović la Teatrul Național Sloven din Ljubljana (regia: Meta Hočevar)**

de la cine? – sunt întrebări la care nu se poate răspunde decât cu multă sinceritate.

În regia inepuizabilului Petru Vutcărău, Teatrul „Eugène Ionesco" din Chișinău a adus pe scena târgovișteană un spectacol deconcertant – **Chiriţa în provincie**. Clasicul text al lui Alecsandri este trecut prin filtrul unei imaginații debordante, oscilând între hiperbolicul și grotescul gravurilor lui Goya și absurdul ionescian. În vechea tradiție a rolului, Igor Chistol compune un travesti proteic, irezistibil. Ritmuri clasice și moderne, amalgamate fără a urmări o unitate stilistică, se revarsă asupra jocului construit ironic și polemic. Păcat că tușele uneori grosiere lucrează în defavoarea acestei montări, iar spectatorul simte nevoia unei distanțe care să estompeze formele prea fruste.

Au sosit la Întâlnire..., punctuali și modești, și actorii trupei japoneze KSEC, cuceriți de experiența anului trecut. **Băiatul lup**, piesa lui Shuji Terayama, a fost configurată de viziunea regizorală a lui Akira Wakabayashi într-o fuziune de teatru tradițional și dans Butoh. După o primire indiferentă la București, datorată probabil unei slabe mediatizări, povestea băiatului crescut de lupi a electrizat sala cosmopolită din Târgoviște, constituind în primul rând un recital actoricesc de excepție. În rolul principal, Hikaru Otsubo reușește o metamorfoză copleșitoare, realizată nu doar prin studierea comportamentului animalier, cât mai ales printr-un impecabil control al musculaturii. Muzică, dans, iluzie, o poveste simplă dar emoționantă – ingredientele arhaice ale teatrului și-au reconfirmat vitalitatea.

Polinice și Eteocle, Antigona și Creon, antagonicele perechi mitice în care Hegel vedea exemplul ideal al ipostazierii tragicului, sunt transplantate de dramaturgul sloven Dušan Jovanović în sângerosul spațiu contemporan al Tebei moderne – ex-Iugoslavia.

Spectacolul regizat de Meta Hočevar ocolește cu abilitate pateticul sau tezismul, nu pledează nici o cauză, menținându-se într-o impresionantă imparțialitate. **Antigona** slovenă poate redeschide discuția despre așa-zisa moarte a tragediei.

COLOCVII, DEZBATERI, DISCUŢII...

Din numeroasele intermezzo-uri teoretice ale celei de a treia Întâlniri... – masa rotundă „Talent, intuiție metodă în școala românească de teatru", simpozionul „Teatrul la sfârșit de mileniu. Provocări", întâlnirea I.T.I. „De la workshop la performanță", condusă de președintele Comitetului de Formare Profesională al I.T.I., Jan Foyner, și prezentarea proiectelor profesorului croat Damir Munitič – „Confruntare și conflict" și „Masca și dincolo de mască" – nu pot mărturisi decât despre primele două.

Cu o temă pe cât de ambițioasă, pe atât de spinoasă, primul colocviu a fost dominat de personalitatea lui David Esrig – președintele de onoare al festivalului – care a încercat să contureze o evoluție a școlii românești de teatru, marcată inițial de o „metodă intuitivă". Câteva precizări cu privire la etapa contemporană prin care trece pedagogia artistică astăzi au venit din partea decanului Facultății de Teatru din ATF, Gelu Colceag. S-au mai observat influențele reciproce ale teatrelor românești și maghiare (Kovács Levente). Când considerațiile asupra fenomenului, venite din exterior, din partea Kristinei Kimberley, păreau să-i deschidă noi și ofertante direcții, colocviul, prelungit într-adevăr obositor de mult, s-a încheiat, promițându-se o continuare în una din zilele următoare. Din păcate, nesuferind de ubicuitate, n-am putut asista la deznodământul acestor discuții.

„Provocările" Direcției 9 mi-au confirmat opinia că în jurul meselor rotunde se pot învârti și multe capete... țuguiate. Obsesii teribiliste cu pretenții savante, amestec și confuzie a valorilor, toate enunțate de pe poziție „cine nu e cu noi e împotriva noastră". Spiritul de comunicare și de cuminecare a fost eclipsat pentru o clipă. Se mai întâmplă.

DIVERSE ŞI...

Oricât de apetisant, nici chiar teatrul nu poate fi servit în cantități prea mari, așa că organizatorii (directorul ediției – omniprezentul și inepuizabilul Vlad Rădescu) au fost inspirați asezonându-l cu antracte dintre cele mai variate: expoziția de grafică satirică „Mari actori ai lumii", semnată de Ștefan Popa-Popa's, incurabil caustic, o seară a profesorilor și o după-amiază a studenților. Dar cum nimic nu ar mai avea farmec dacă ar putea fi prevăzut în amănunt, Întâlnirea a profitat de această constatare, înlocuind în ultimul moment spectacolul final – **Antigona** de Sofocle de la Teatrul „Bulandra" – cu o reprezentație ATF: **Jacques sau Supunerea** de Eugenè Ionesco.

„ADIO, LA TÂRGOVIȘTE"...

Și astfel, schimbându-și sigla, dar specificul ba, festivalul european de la Târgoviște, propulsat de un dinamism interior, s-a eliberat de sub puterea hipnotică a spiralei și tinde spre spațiul imprevizibil al Întâlnirilor viitoare.

ANCA PLATCU

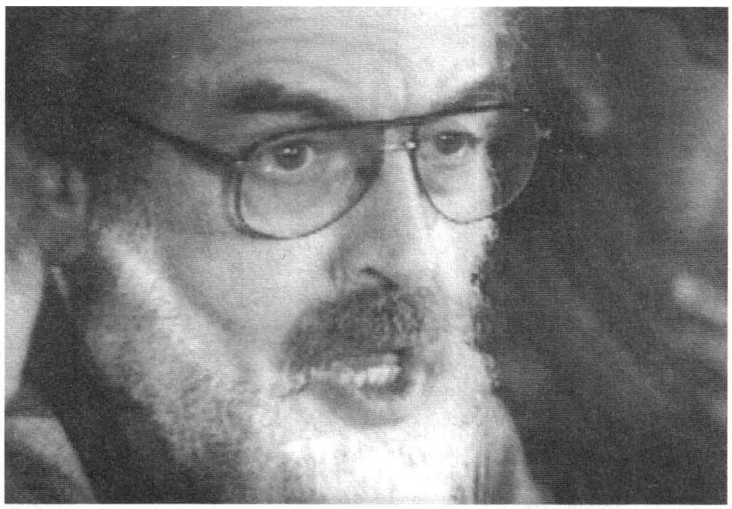


foto: Dorin Stanciu

Cât de greu e să fii spontan

A vorbi în teatru despre „structuri ale spontaneității" înseamnă a formula un paradox, termenii fiind aparent incompatibili cu ideea de repetiție. Spontaneitatea constituie însă, pentru actor, singura șansă de a obține o comunicare mereu proaspătă în răstimpul scurt al fiecărei reprezentații.

Iată de ce un atelier deschis care își propunea limpezirea unei noțiuni atât de complexe și al cărui animator a fost regizorul David Esrig, a câștigat interesul entuziast al celor prezenți la cea de-a treia Întâlnire a școlilor și academiilor europene de teatru de la Târgoviște.

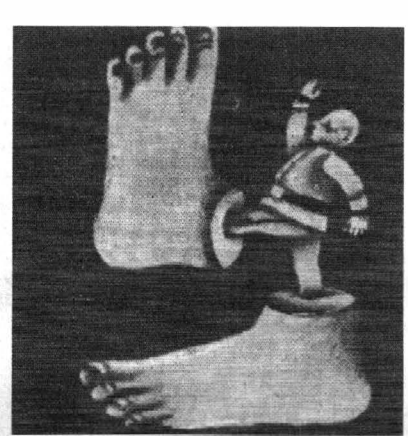
Inițiatorul acestui inedit demers a expus cu acuitate problema fundamentală a teoriei „spontanului": aceea de a stabili ce gândește actorul pe scenă, de a preciza „filmul interior" al acțiunii. La această performanță se ajunge însă numai printr-un „antrenament al tehnicii interioare", al gândului tainic ce însoțește în permanență jocul scenic. Cursivitatea filmului lăuntric nu poate fi obținută decât printr-un exercițiu preliminar: identificarea acțiunii prin împărțirea ei în etape. La capătul acestui demers, studenții au mărturisit dificultatea de a „situaționa" concret personajul, de a-l analiza dincolo de sfera conceptelor pe care acesta le incarnează. De aici, concluzia firească formulată de David Esrig a fost aceea că arta teatrului nu operează cu generalități și abstracțiuni, ci cu situații și elemente concrete. Un text nu poate fi „jucat", el oferă, cel mult, „indicii" pentru o acțiune umană.

Scopul propus tinerilor actori în cadrul acestui atelier l-a constituit, de la bun început, sondarea până la ultimul nivel al jocului – ceea ce David Esrig numea „acțiunea minimă" sau „unitatea de acțiune". Ea reprezintă celula „complexelor" de viață scenică, cu alte cuvinte, acea „cantitate de întâmplare care pornește de la o intenție ce își împlinește arcul, finalizându-se, sau eșuează, ca în teatrul absurdului".

Fiecare rol îi solicită actorului travaliul obligatoriu și continuu de construire a unei „partituri de acțiuni", pe baza indiciilor oferite de text. Numai pe această structură regizorul își poate clădi propriul concept, modificând partitura actorului atunci când dorește să confere unui anumit moment o altă semnificație, în funcție de sensul întregului spectacol. Particularizând observația, David Esrig le-a sugerat de fiecare dată studenților un alt tip de demers, ce aducea nuanțe mai expresive unor gesturi și replici lipsite de substanță în versiunea originară. Actorii au avut, astfel, posibilitatea să identifice ei însiși „nodurile" acțiunii și importanța acestora pentru un joc mai tensionat. Au constatat, totodată, că nu pot improviza plecând de la teoretizări vagi, ci numai hotărînd în modul cel mai concret în ce moment al acțiunii trebuie să plaseze articulația care dă un nou impuls jocului scenic. Într-o succesiune rapidă a momentelor dramatice, reacțiile partenerilor vor fi mai vii, neașteptate, dar sigure, astfel încât publicul să perceapă clipa în care ei s-au hotărît pentru o acțiune sau alta, în fracțiuni de secundă. Actorul poate aduce elemente de surpriză, determinându-și personajul să reacționeze în mod contrar așteptărilor celorlalți și chiar intențiilor sale inițiale. „Structurile spontaneității" vizează tocmai acest echilibru instabil, maniera în care „se schimbă prioritățile în sensibilitatea imediată" a actorului. Un joc spontan poate decurge dintr-o succesiune de momente pentru care protagonistul nu era pregătit și în fața cărora reacționează din pornirile ființei sale lăuntrice, fără nici o programare anterioară. Conservarea spontaneității de-a lungul reprezentațiilor reclamă din partea actorului stăpânirea perfectă a tehnicii „hotărîrilor ad-hoc" și a acestui proces de decizii care trebuie să funcționeze activ în fața spectatorului. „Principiul acțiunii și contra-acțiunii" stă la baza travaliului de ani de zile la capătul căruia vor fi descoperite acele „subtile articulații" ce fac să fie captivant și spontan jocul unui actor.

Farmecul abordării, prospețimea intervențiilor care ascundeau adesea o ironie provocatoare și, mai cu seamă, certitudinea unor revelații de preț asupra artei actorului au recomandat atelierul susținut de David Esrig ca pe unul dintre evenimentele Întâlnirii.

ANDREEA COTORCEANU



Debarcarea britanică în România

Pe la mijlocul primăverii, strecurat între două reuniuni ce tocmai se terminau şi alte două ce tocmai începeau, la Bucureşti s-a desfăşurat un festival mai puţin obişnuit: Festivalul de teatru britanic în România sau „British Season", cum l-au numit organizatorii, printre care s-au numărat Primăria capitalei, British Council, asociaţia româno-britanică NOROC şi UNITER. Între 28 aprilie şi 7 mai au putut fi văzute, aşadar, câteva spectacole aduse de dincolo de Canalul Mânecii, unul realizat în colaborare de oaspeţi şi gazde şi două montări exclusiv băştinaşe; au mai avut loc conferinţe, ateliere, spectacole-lectură, expoziţii – un conglomerat de întâmplări teatrale, ale cărui proporţii ne-au amintit de îndepărtatul „Printemps de la liberté" franţuzesc din 1990. Nu am putut asista la toate; la unele din lipsă de invitaţii, la altele, din lipsă de timp. Am urmărit însă – cu excepţia cabaretului **Made in Manchester (Fabricat la Manchester)**, prezentat de compania Green Room – spectacolele oaspeţilor, cu un interes profesional trezit şi întreţinut de precedentele turnee britanice în România, care au fost întotdeauna (spre deosebire de majoritatea celor venite din alte părţi) de foarte bună calitate. Constatarea se aplică, în linii mari, şi reprezentaţiilor arătate acum.

Stagiunea britanică a fost deschisă de Nottingham Playhouse, teatru de renume stabilit, care a înfăţişat o dramatizare de Alistair Beaton a **Nasului** gogolian. Îngrijit pus în scenă de Martin Duncan, cu o scenografie impresionantă şi un ecleraj rafinat, textul nu a prea reuşit însă să facă sensibil terifiantul suprarealism **avant la lettre** al autorului rus; mai bine conturat a apărut comicul grotesc al nuvelei. Fantezia regizorală cumva limitată, în ciuda tratării inedite, în stil de **music-hall**, a unor scene, a produs regretul că excelentei echipe actoriceşti nu i s-au acordat posibilităţi de manifestare pe măsură.

Cu totul diferită a fost impresia lăsată de spectacolul **On the Verge of Exploding (Gata să izbucnească)** al trupei „Told by an Idiot" a Universităţii Middlesex, în care cei trei formidabili interpreţi – Sarah Bridnall, Hayley Carmichael şi Paul Hunter – au dat o tumultuoasă viaţă scenică unui episod din capodopera lui Gabriel Garcia Márquez, „Un veac de singurătate". Adaptatorul şi regizorul John Wright a ştiut să materializeze tulburător atmosfera realist-fantastică a prozei, senzualitatea dezlănţuită şi asprimea împietrită a personajelor – un spectacol de stări şi sugestii, deopotrivă carnal şi spiritual. A fost, după gustul general, momentul de vârf al festivalului britanic.

La o altitudine artistică apropiată s-a situat reprezentaţia deja renumitului Opera Circus cu adaptarea unor povestiri scurte ale lui Bertolt Brecht (nu le-am identificat, dar asta nu are importanţă). **Shameless (Fără ruşine** – traducere nu tocmai inspirată, **Cu neruşinare** ar fi fost, cred, mai nimerit) este de fapt un spectacol de operă, susţinut de patru cântăreţi cu formaţie temeinică atât în teatrul liric, cât şi în cel de proză, şi de o foarte bună pianistă care execută **live** fragmente muzicale celebre, incorporate într-un continuum sonor original. O „satiră muzicală", cum grăia programul, de umor savuros şi dramatism neaşteptat (regia: David Glass).

Mai puţin entuziasmant, spectacolul trupei galeze „Y Cwmny" a adus o piesă de Edward Thomas, **Song from a Forgotten City (Cântec dIntr-un oraş uitat)**, care încearcă să trateze concomitent un număr de subiecte grave, precum complexul minoritar, violenţa citadină, sexualitatea agresivă. E un text dur, a cărui disperare autentică pare însă că obosește,

Moment din Gata să izbucnească **după Garcia Márquez**

copleşită de cruditatea excesivă (şi, în proporţie de măcar 50%, inutilă) a limbajului. Montarea, „curată", altminteri, şi bine jucată – regizor fiind autorul însuşi –, a convins în special de abilitatea interpreţilor.

În fine, spectacolul în coproducţie **Alien Nation / Alienaţie**, lucrat, sub egida nou-înfiinţatei companii bucureştene „Art Inter Odeon" (Marcel Iureş, Alexandru Dabija, Mihai Măniuţiu, Doina Levintza, Radu Amzulescu, Traian Petrescu), de regizorul scoţian Scott Johnston cu un grup de actori români, cei mai mulţi încă studenţi, a oferit o mostră satisfăcătoare a unei posibile cooperări artistice şi în viitor. Piesa lui Roderick Stewart – de fapt, o înşiruire de scheciuri – vorbeşte despre multiplele şi adesea morbidele înfăţişări pe care le poate lua stresul inerent vieţii cotidiene într-un mare oraş; o face când cu umor, când cu tristeţe, prin intermediul unor personaje totodată simbolice şi „obişnuite". Actorii, dintre care s-au impus, alături de consacraţii Oana Ştefănescu, Ionel Mihăilescu şi Dan Bădărau, tinerii Ana Ioana Macaria, Ada Navrot, Marius Capotă, Mihaela Mihăescu şi Irena Ilie, au răspuns cu devotament solicitărilor regizorului, într-un spectacol expresiv şi tensionat.

Stagiunea britanică nu a adus la Bucureşti trupe celebre şi spectacole de „mare montare"; a adus ceea ce se cheamă „un eşantion reprezentativ" pentru teatrul britanic actual, frământat şi el de felurite probleme. Impresia globală pe care a lăsat-o este aceea de **profesionalism impecabil**, evident în toate compartimentele, dar mai ales în privinţa pregătirii actorilor. Indiferent de mărimea şi ponderea rolului, ei evoluează precis, strict, au o dicţiune şi o formă fizică perfecte. Compatrioţii noştri ar avea tare multe de învăţat de aici. Dacă au extras, din cele văzute, măcar această concluzie, se poate spune că vizita colegilor lor britanici a avut deplin succes.

ALICE GEORGESCU

În Balcani, la nord-vest

Mai întâi am auzit ideea exprimată oral de o colegă de redacție, apoi am citit-o în „Rampa", sub semnătura unui ziarist tânăr: „De ce oare se preferă folosirea (irosirea?) unor fonduri – despre care oricum toată lumea a căzut de acord că nu reprezintă mare lucru – pentru cazare, masă, cheltuieli de transport, de protocol, prime de joc și premii, caiete-program, în loc să investească pur și simplu, dar foarte eficient, în spectacole? Adică în actori, regizori, costume, decoruri, drepturi de autor, dramaturgi". Sau, adaugă tânărul gazetar, să fie investiți în „dotarea tehnică". Trebuie să recunosc că aceste gânduri mi-au trecut și mie prin minte. Ca scriitor, ar trebui să fiu fericit dacă, în locul unui festival, două, ni s-ar mai juca și nouă, bieților dramaturgi români contemporani, câte o piesă, două... cu banii „folosiți (irosiți?)" pentru festivalurile de teatru, acestea reprezentând, vorba jurnalistului citat, „un demers plin de eforturi".

Numai că alternativa este, până una-alta, o ficțiune, iar dacă ea ar deveni realitate, nu s-ar câștiga mare lucru, în schimb s-ar pierde ceva important. Și iată de ce:

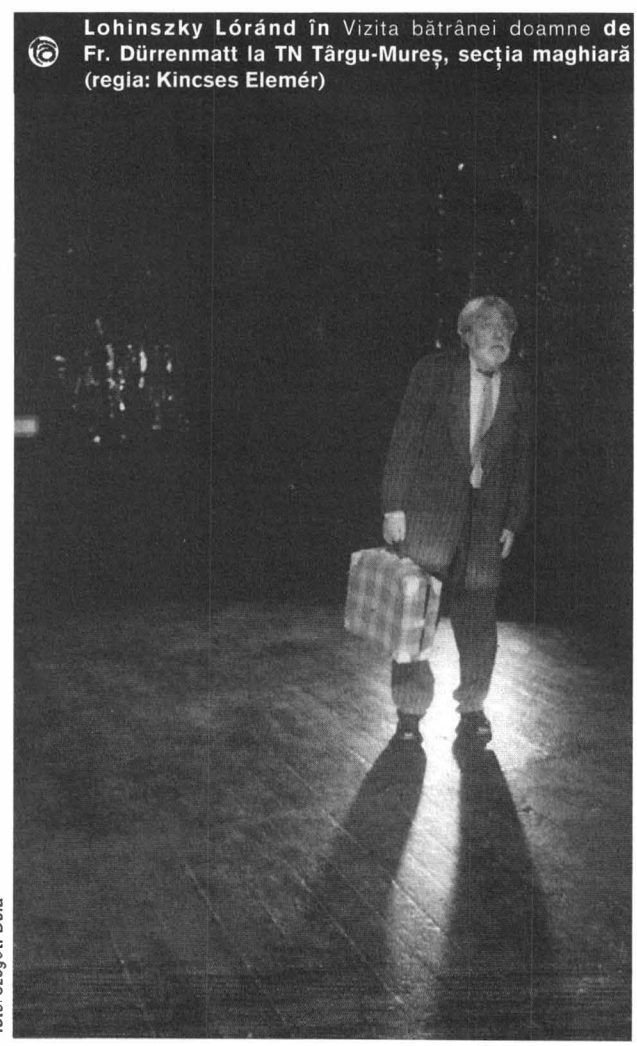
1. Banii care „se irosesc" pe festivaluri nu se pot folosi pentru actori, regizori, decoruri, dotare tehnică etc., pentru simplul motiv că sunt bani **diferiți**, fiindcă unul e fondul de salarii, altul e fondul de producție și altul, fondul de investiții. Trecerea graniței dintre compartimente se cheamă „deturnare" și se pedepsește prin lege. La urma urmei, ar fi mai firesc să se dea bani de la buget culturii și nu întreprinderilor falimentare, fiindcă acestea din urmă consumă fără să câștige, în timp ce în cultură orice consum se convertește într-un câștig. De asemenea, ar fi normal, după părerea mea, să se dea bani mai ales teatrelor, editurilor și revistelor culturale, cinematografiei, muzicii, plasticii, și nu mai ales tarafurilor lăutărești, echipelor de călușari și expozițiilor de scoarțe, căci poporul român poate să se alinieze lumii civilizate prin arta modernă cultă, precum vechile popoare ale Europei, și nu să-și etaleze fondul ancestral, precum unele popoare din Africa, Asia ori America Latină, care abia își construiesc o cultură modernă.

2. Orice teatru care vrea să realizeze spectacole bune o poate face fără să comită „deturnări", apelând la subvenții și sponzorizare. Spectacolele proaste nu se produc, în general și în primul rând, din cauza lipsei de bani.

3. Presupunând că fondurile folosite în festivaluri s-ar putea îndrepta totuși către spectacole, ce s-ar întâmpla? Festivalul nu este o alternativă la activitatea zilnică. Un teatru sau altul ar face mai multe spectacole (bune sau rele), dar, în lipsa festivalurilor, n-ar avea cu cine să se compare, cu cine să intre în concurență și, în condițiile costurilor stupefiante ale unui turneu, cui (altcuiva decât propriului public) să-și arate performanțele. Izolarea, în care unele teatre au intrat de mult ca într-un mâl cleios, s-ar generaliza și, în felul acesta, fiecare ar putea să-și facă despre sine impresia că e cel mai bun din țară, dacă nu chiar din lume. Festivalurile nu sunt modalități de cheltuire a banilor, ci modalități de cunoaștere, de măsurare și de comparare a valorilor. Teatrul care organizează un festival se străduiește implicit să asigure producției proprii o calitate **comparabilă**. Teatrele care participă la festivaluri aleg ceea ce au mai bun, pentru că intră în **comparație** sau chiar în **competiție**.

Bineînțeles că toate cele de mai sus nu exclud ci, dimpotrivă, presupun o bună organizare, selecție atentă, calitate a spectacolelor.

Referindu-mă la Festivalul Teatru Imagine (ediția a 4-a) de la Satu Mare, să evit mai întâi capcana întinsă de către organizatori. Ce înseamnă **Teatru Imagine**? După părerea mea, înseamnă o imensă tautologie, fiindcă ideea de teatru nu poate fi despărțită de ideea de imagine, mai exact teatrul **este** în orice caz imagine, fie că e vorba de imagine vizuală, fie că e vorba de imagine sonoră, fie că ai în vedere (sau în auz) imaginea realistă, fie că ai în vedere (sau în auz) imaginea-simbol, imaginea-metaforă, imaginea suprarealistă, absurdă, stanislavskiană, brechtiană, gordoncraigiană, artaudiană, andreișerbaniană, bobwilsoniană, purcăretiană, cătăliniană, măniuțiană, victorfrunziană, ducudariană, tompagaboriană și oricare din câte mai sunt... Comentatorul de la „Rampa" a înghițit momeala pleonastică oferită de titulatura festivalului, ba chiar a încercat să-i dea un suport estetic și, vezi bine, o îndreptățire axiologică: „Legătura dintre cele două noțiuni cuprinse în nume este, poate azi mai mult decât înainte, fundamentală". Nu, ea este fundamentală și inseparabilă de când există teatrul. Mai departe: „Cu atât mai mult ar trebui să se vadă această idee (? – d.s.) într-un festival în care, chiar din titlu, **cuvintele** sunt eliminate parcă fără nici un drept de apel". Deducem: unu, că titlul nu se compune din cuvinte; doi, că festivalul însuși ar fi necuvântător. Iată cum o naivă împreunare tautologică este preluată,



Lohinszky Lóránd în Vizita bătrânei doamne **de Fr. Dürrenmatt la TN Târgu-Mureș, secția maghiară (regia: Kincses Elemér)**

foto: Szegeti Béla

comentată, dezvoltată, teoretizată şi legitimată, cu adaos de ingenuitate. De unde rezultă că în festivalul intitulat **Teatru Imagine** n-au ce căuta cuvintele şi că aici au ce căuta numai spectacolele non-textuale? Aşa că afirmaţia conform căreia „cu excepţia câtorva spectacole", între care unul de Gozzi şi altul de Shachespeare (tipărit chiar aşa!), trupele invitate nu au făcut altceva decât să se situeze grosolan în afara temei propuse de festival este greşită, ea întemeindu-se pe o premisă greşită.

Scenă din Dragostea celor trei portocale **de Carlo Gozzi la Teatrul Mic (regia: Nona Ciobanu)**

Alte chestiuni ar fi fost de discutat în cazul de faţă. Mai întâi, lipsa de margini a titlului, apoi caracterul îndreptăţit sau nu, sub raport valoric, al unor prezenţe, în sfârşit introducerea în competiţie, de-a valma, a unor creatori de categorii şi statute diferite, puşi să se întreacă în aceeaşi cursă şi pentru acelaşi premiu. Despre titlu am vorbit. Despre valorile prezente în festival, **ar fi** de vorbit. Fără îndoială că un festival nu poate întruni numai valori de primul rang. Nicăieri în lume nu e posibilă această „nivelare" la vârf, ceea ce ar reprezenta în ultimă analiză un nonsens. Dar nici scăderea sau căderea sub „linia roşie" a unor spectacole nu poate fi acceptată. O trupă care a lăsat o impresie confuză la festivalul de la Braşov prin aplatizarea hotărîtă a lui Cehov (**Pescăruşul**) se prezintă după nici o lună la Satu Mare cu un alt autor „greu": Gombrowicz (**Nunta**). Este vorba de Teatrul RS9 din Budapesta. Actorii se răstesc foarte tare unul la altul, apoi se răstesc şi mai tare la public, toate astea într-o ambianţă scenografică la fel de insipidă şi de impersonală în ambele spectacole. De ce a venit trupa aceasta la două festivaluri de teatru, cine a selectat-o, cine a mizat pe ea, rămâne un mister pentru cei care au văzut-o în ambele ipostaze. În sfârşit, despre desfiinţarea categoriilor. Nu mi se pare normal ca în aceeaşi competiţie să concureze, pentru acelaşi premiu, regizori de talia lui Alexander Hausvater (**La ţigănci**) sau Kincses Elemér (**Vizita bătrânei doamne** şi **Delict în insula caprelor**) cu tinerii Nona Ciobanu, Doina Zotinca şi Theodor Smeu Stermin, încă studenţi. E ca şi cum ai face un singur campionat pentru seniori şi juniori sau cum ai pune faţă în faţă un boxer din categoria grea cu unul din categoria pană. Rezultatele sunt de obicei imprevizibile, după cum ele rămân şi ne-comparabile. Producţiile celor trei studenţi pot fi socotite satisfăcătoare, sau, poate, mai mult decât atât, în raport cu scopul lor, care este un exerciţiu, un studiu de şcoală. Altele sunt criteriile în cazul categoriei „seniori". În **La ţigănci**, unele defecte iniţiale s-au agravat prin transplantarea aleatorie într-un alt cadru scenic şi în absenţa scenografului. În **Vizita bătrânei doamne**, o primă parte remarcabilă a fost urmată de o denivelare bruscă de valoare (din punct de vedere regizoral şi scenografic), ajungându-se astfel ca o mare actriţă, Farkas Ibolya, să stea aproximativ o oră pe scenă fără nici un rost, demonetizându-şi personajul, irosind tensiunea dramatică şi creând un al doilea centru de atenţie în scenă, eminamente artificial. **Delict în Insula caprelor** nu este un spectacol pe măsura regizorului, fiind lipsit de conotaţii, conceput, în cea mai mare parte a sa, la nivelul epidermei şi servit anemic de interpretul principal. Nici Andrei Mihalache, autorul spectacolului **Trei jobene** de la teatrul din Constanţa, nu putea intra în competiţie cu studenţii, fiindcă el, ca profesionist, la un teatru profesionist, face unele concesii comerciale, ceea ce studenţilor nu li se cere şi nu li se întâmplă. **Încă**. Festivalurile la care participă şi studenţi introduc îndeobşte o „secţiune pentru tineret" sau „un premiu de debut".

Exceptând cele semnalate mai sus, precum şi programarea, nemotivată, seara târziu a unor spectacole, festivalul sătmărean a fost organizat bine sau, în orice caz, atât de bine încât să nu se vadă poticnelile, bâlbâielile şi lipiturile.

Mai e de observat că excelenta sală de teatru de la Satu Mare are calitatea de a conserva sau, chiar, de a îmbunătăţi performanţele scenice. Unele spectacole pe care le-am văzut pe alte scene au căpătat aici virtuţi în plus.

Trecând peste micile neplăceri (ploaie, începerea cu întârziere a unor spectacole, calitatea necompetitivă a altora, inclusiv a unui spectacol al teatrului local – secţia maghiară, mici incidente de vamă sau de pahar), festivalul organizat de Teatrul de Nord din Satu Mare şi sprijinindu-se pe umerii celor doi directori ai teatrului, Cristian Ioan şi Carol Erdös, mi-a vorbit în limbajul spaţiului său geografic: nord-vest.

DUMITRU SOLOMON

Mai bine D'ale carnavalului decât D'ale RENEL-ului

Cel mai reuşit lucru la Festivalul „D'ale Bucureştilor" a fost ideea. De mirare că ea le-a aparţinut unor actori şi nu unor arhitecţi sau scenografi; că dinspre municipalitate sau ministerul lucrărilor publice, nici o speranţă.

Din păcate, doi actori nu puteau repara pavajul străzilor. Nu puteau restaura clădirle. Nu puteau înălţa estrade, nu puteau orchestra programele instituţiilor culturale din Bucureşti. Aşa că, unde ar fi fost nevoie de bani şi de organizare, lucrurile au stat prost, iar unde ajungea numai entuziasmul, totul a fost minunat. Deşi participarea artiştilor a fost benevolă, nu au lipsit nume ca Maia Morgenstern, Horaţiu Mălăele, Ernest Maftei, Tora Vasilescu, Claudiu Istodor, Adriana Trandafir. Iar trupa „Carmello" şi-a făcut numărul de echilibristică fără plasă sau centură de siguranţă.

Mai toate reprezentaţiile au început cu întârziere, altele au fost anulate, pur şi simplu, fără prea mare supărare (de fapt, nimeni nu ştia programul, afişat într-un singur loc şi scris

neciteţ). Persoane din public intrau în convenţia propusă, arborând jobene, evantaie sau corteluri. Sau punându-şi măşti. Cu toate că scena de lângă Hanul lui Manuc rămânea goală zeci de minute, publicul nu părea dezamăgit. Nu părăseau piaţeta decât pentru a vizita extraordinarele expoziţii de uniforme şi obiecte de la 1900 sau pentru a privi savuroasele firme montate pe străzile Covaci şi Şelari: „Cloşca cu pui, Magasin Hermes Colectura norocoasă Cumpăraţi loturi, Jucaţi şi câştigaţi", „Restaurant eftin şi bun", „Negru vertos Pivniţele regale", „Prăvălie pentru dame de lux". Porţiunea de stradă cuprinsă între Cafeneaua Veche şi Crama Domnească devenise spaţiu teatral: „Săriţi, mă omoară!", striga un june cu monoclu, fugărit de un altul, în vestă şi cămaşă cu jabou.

Perindarea... pe loc a publicului în interminabila pauză a fost speculată de negustori: din a doua zi a carnavalului şi-au făcut apariţia un bătrân cu „un cântar de cântărit", o tarabă cu măşti de plastic, iar ziarele carnavalului, până atunci difuzate gratuit („costă 99 de bani"), erau vândute cu 500 lei.

În zilele în care ar fi putut să cadă guvernul, bucureştenii au preferat să se joace de-a întoarcerea în timp decât să se alăture grevi ştilor de la RENEL. Măcar pentru asta, Fundaţia „D'ale Bucureştilor" ar trebui să primească o sponsorizare serioasă de la autorităţi.

IRINA DIMIU

DIALOG

Drumul ascuns al Mirelei Gorea

❑ **În volumul „Cercul de aur", regizorul Mihai Măniuţiu vă făcea un sensibil portret, remarcând că „dimensiunea picturală a creaţiilor Mirelei Gorea trece, vădit, înaintea celei muzicale. Compoziţiile ei împrumută când tonuri de acuarelă, când linia frântă a unui violent şi distorsionant acvaforte, când izbucnirea teatralizantă a unei palete fauviste. (...) Natura ei artistică e dezvoltată mai ales în domeniul contrastelor, al antinomiilor şi conflictelor ireconciliabile". Vă recunoaşteţi în aceste notaţii?**

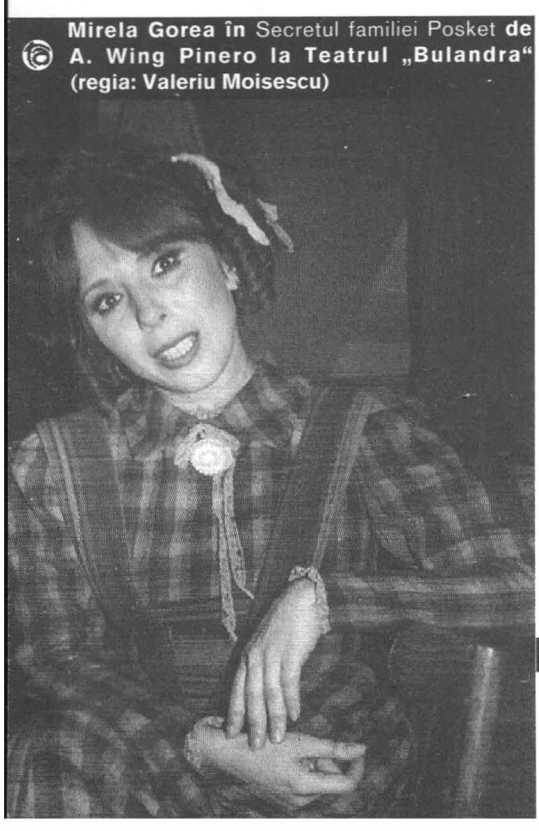
■ Subiectivitatea mea vrea să spună „da". Dar cuvintele lui Măniuţiu îmi evocă – în plus – un lucru extraordinar pe care l-am trăit la începutul carierei; de fapt, nu atât al carierei, cât al primului nivel formativ al meu ca actriţă. Mă consider într-un fel creată, conturată, umplută de culoare de către acest regizor care pe-atunci era foarte tânăr, ca şi mine. M-am format alături de el, şi-a pus puternic amprenta asupra personalităţii mele. Ne-am descoperit împreună un drum pe care, pe urmă, mulţi ani, a trebuit să-l ascund undeva în mine: n-a mai fost nevoie în teatru de o asemenea subtilitate, cum m-a învăţat Mihai Măniuţiu că poate exista. Şi, din păcate, nu ne-am mai întâlnit de foarte multă vreme. Ultima colaborare s-a produs la spectacolul **Cu uşile închise**. Mă gândesc de multe ori la el cu emoţie.

❑ **Aţi colaborat cu regizorul Mihai Măniuţiu chiar din anii studenţiei. Vă puteţi referi la spectacolele pe care le-aţi lucrat împreună atunci şi la ce a contat după aceea pentru cariera dumneavoastră?**

■ Am început să lucrăm şi, astfel, chiar m-am descoperit ca om şi actriţă, mi-am pus întrebări despre mine şi am căpătat, încetul cu încetul, încredere în talentul meu. Am jucat rolul Antigonei din **Oedip salvat** de Radu Stanca – un scenariu atât de subtil şi de greu de dus până la capăt!

❑ **Un examen memorabil.**

■ Da, mai ales că am dat examenul de stat tot cu rolul acesta. L-am jucat şi la Studioul Casandra, foarte devreme, în anul II; pe atunci nu se intra la Casandra înainte de anul IV. Apoi am colaborat la **Cei drepţi** de Camus, am încercat un examen Ibsen, care nu a fost definitivat din cauza condiţiilor improprii, a urmelor pe care le lăsase cutremurul din 1977. Am vrut să facem, în acelaşi spaţiu, **Medeea**, dar, tot din cauza cutremurului şi.a problemelor iscate, proiectul nu s-a realizat şi a trebuit să dăm examenul de absolvire cu **Oedip salvat**. De Mihai Măniuţiu se leagă şi o altă amintire foarte plăcută, cea a turneului de la Cardiff, unde avea loc un festival studenţesc care a fost o deschidere aproape de neimaginat atunci.



Mirela Gorea în Secretul familiei Posket de A. Wing Pinero la Teatrul „Bulandra" (regia: Valeriu Moisescu)

❑ **Dincolo de această întâlnire admirabilă cu regizorul Mihai Măniuţiu, ce alte colaborări au existat?**

■ În Institut, doamna Cătălina Buzoianu părea că are un interes anume pentru cei din generaţia mea şi am lucrat împreună. Ani întregi şi-a păstrat atenţia proaspătă faţă de mine; iar **Merlin** a fost o întâlnire minunată, venind după o perioadă în care nu mai jucasem în spectacole importante. Interpretam roluri principale în spectacole oarecare, dar acest lucru nu însemna decât o legătură cu scena de care aveam foarte mare nevoie: îmi menţineam forma artistică. Înainte de **Merlin**, tot la Teatrul „Bulandra" am jucat într-o piesă montată de Tompa Gábor. O mare surpriză, care mi-a deschis porţi de speranţă în suflet a fost venirea domnului Silviu Purcărete la „Bulandra". Eu n-am apucat să lucrez ceva foarte important, dar am stat în preajma domniei-sale când a lucrat la **Teatrul comic** cu echipa de „veterani" a Teatrului „Bulandra" şi pentru mine a fost o întâlnire absolut impresionantă. Ar fi trebuit să joc în **Celestina**, dar, din păcate, unele lucruri s-au schimbat. Pe urmă, sigur, am sperat să intru într-o relaţie mai directă cu acest tânăr şi deosebit de puternic regizor care este Ducu Darie. Am reuşit puţin să „miros" atmosfera în care lucrează, având o dublură în **Trei surori**, Olga, pe care domnia-sa a acceptat să o fac. Au fost nişte luni care au adus mult pentru mine, deşi n-am apucat să lucrez amănunţit, în mod direct, cu regizorul, deci să preiau sugestii pentru rol, să le filtrez eu. Am intrat într-o schemă deja construită, excelent creată de Luminiţa Gheorghiu, încercând să nu trădez nimic din spiritul spectacolului şi să mă hrănesc puţin din ceea ce înseamnă această trupă tânără şi plină de forţă pe care o adună Ducu Darie în jurul său.

❑ **Credeţi în ideea de generaţie artistică?**

■ Da, am crezut o lungă perioadă. Din generaţia mea fac parte Mihai Măniuţiu, Alexandru Dabija, Marcel Iureş, Mariana Buruiană, Adrian Pintea, Valentin Teodosiu, Şerban Ionescu, regizori şi actori care au adus un suflu nou, au venit într-un contact foarte direct – după ani de provincie, obligatorii pe atunci – cu o generaţie de actori importanţi, iar acest suflu a fost recunoscut chiar de personalităţi ale scenei. Am jucat lângă ei, cu ei. Am reprezentat o generaţie. Nu ştiu dacă asta poate constitui o definiţie, cred că mai degrabă e vorba de o apetenţă, de o percepţie comună şi o posibilitate de simbioză cu oameni care simt tot acest spaţiu de viaţă şi de teatru în mod similar sau complementar.

❑ **V-aţi putea referi, în acest context, la experienţa dumneavoastră de profesor la Academia de Teatru şi Film?**

■ Este un lucru foarte sensibil. Aici e un paradox care mă şi hrăneşte, mă şi chinuie. Mă simt bine în institut, atâta vreme cât simt că pot avea speranţa să exist foarte puternic pe scenă, chiar dacă momentan sunt într-o perioadă în care stau. Altfel, l-aş considera un paliativ, nu ar fi un schimb de experienţă atât de viu cum îmi doresc. Aceste generaţii foarte tinere mă acaparează; şi sentimental, şi mental oglindesc foarte bine mutaţiile care au loc acum în viaţa noastră. Din această cauză mă menţin extrem de atentă, poate până la un punct mult prea dur, cu persoana mea. Îmi sunt foarte dragi, pentru că îi văd luptându-se în încercarea de a se descoperi, de a se adapta nu numai la viaţa pe care o vor avea pe scenă, în profesie, dar şi la ei înşişi. Este un schimb de experienţă: eu vin cu ceea ce am cules în timpul în care am făcut această profesie, ei vin cu tinereţea şi cu un mod extrem de acid de a judeca. Acolo se întâmplă ceva foarte viu. Însă nu vreau să transform această ipostază a vieţii mele într-un destin. N-aş putea fi doar profesoară – în numele unor ani pe care i-am petrecut pe scenă. Nu, în nici un caz.

❑ **Parcurgând lista rolurilor pe care le-aţi enumerat la început, observ că nu prea aţi jucat comedie. V-aţi fi dorit acest lucru?**

■ Am jucat comedie, şi chiar cu o senzaţie foarte plăcută. La început n-am fost distribuită în comedii, se pare că eram socotită o actriţă de dramă, în special. Dar am apucat să joc cu foarte mare plăcere nişte „pastile" comice. Chiar şi rolul din **Ţarul Ivan**, în regia lui Tompa Gábor, avea o latură comică. Mi s-a mai întâmplat să joc în cheie comică în rolurile din **Merlin** – era vorba de o demitizare a Isoldei –, în **Porunca a 7-a** de Dario Fo. Şi cred că au mai fost. Cred că sunt o actriţă de comedie de situaţie. Îmi place compoziţia, construcţia de psihologii şi, în măsura în care găsesc un regizor tentat să vadă aşa ceva în mine, reuşesc să experimentez şi bucuria, râsul, comedia.

❑ **Puteţi vorbi despre amestecul de vulnerabilitate şi tărie care există în fiinţa unui actor şi îi defineşte personalitatea?**

■ Vulnerabilitatea vine din faptul că există un strat de sensibilitate, legat şi de instinct, şi de conexiunile pe care le face o structură artistică, strat prin care toate realităţile, filtrându-se, ori se hiperbolizează, ori se esenţializează. Aceste două procese, dacă încercăm să le discutăm, să ni le reprezentăm, ne dăm seama cât sunt de dure pentru interioritatea unui om. Forţa unui artist vine din puterea pe care o are, tot prin vocaţie, de a-şi găsi formula, de a se expune, de a căuta răspunsuri pe care le poate comunica oamenilor, nu doar din orgoliul de a exista în centrul atenţiei. Dacă eşti foarte legat de teatru, găseşti şi formula prin care să-l slujeşti.

❑ **V-am pus această întrebare gândindu-mă şi la personajele cehoviene pe care le-aţi jucat în montarea** Trei surori**, realizată de Cornel Todea la Televiziune, şi în spectacolul regizat de Alexandru Darie la „Bulandra". Vă reprezintă într-un mod personal aceste distribuiri?**

■ Ar trebui ca altcineva să dea un răspuns. Înlăuntrul meu, amândouă momentele sunt legate de nevoia de a exista într-un text important, lângă un regizor interesant, de dorinţa de a experimenta mijloacele televiziunii, care întotdeauna mi-au plăcut pentru că pătrund în intimitatea expresiei artistice. Pe scenă, când monta Ducu Darie, am simţit că nu forţez prea tare nota dorind să fiu alături de el într-o astfel de piesă. Olga este unul dintre cele mai dificile personaje din **Trei surori**, un personaj de care regizorii se despart înainte de a începe să lucreze. Se luptă cu el pentru a-l scoate din aparenta liniaritate care acum, în această epocă, se pare că ar putea plictisi. Ceea e a făcut Ducu Darie e mai aproape de personaj decât ceea ce am reuşit eu să fac la televiziune. Acum mi-am asumat conjuncturile în care a fost implicată Olga şi cred că regizorul i-a determinat, cu subtilitate, un anumit dinamism, necontradictoriu cu aparenta ei lipsă de participare la întâmplările care stârnesc atenţia. De obicei, actriţele care joacă rolul Olgăi spun că autorul n-a iubit-o pe eroină. Am impresia că întotdeauna, în viaţă, e nevoie de un astfel de personaj. Şi există astfel de persoane, de destine şi vieţi care contrapunctează, dau culoare celor care trăiesc ceva cu adevărat. Olga este puternică şi limpede în modul în care îşi asumă destinul, şi asta este greu de jucat.

❑ **Un amestec de vitalitate şi descurajare.**

■ Nu e descurajare, e un mod de a înţelege foarte pregnant felul în care destinul îşi pune amprenta asupra ta, felul în care trebuie să răspunzi cu responsabilitate, fără să forţezi nota. Viaţa te obligă să înţelegi un timp, un spaţiu, un fenomen, dar şi să te înţelegi pe tine. Toată dinamica acestui personaj stă în interiorul lui, şi nu în acţiuni sau întâmplări.

❑ **Nu ştiu dacă acum vorbiţi despre un personaj sau chiar despre dumneavoastră.**

■ S-ar putea să existe părţi care ne leagă, dar eu nu ştiu dacă sunt atât de puternică precum Olga.

❑ **V-aş ruga să încheiem acest interviu cu o replică la care v-aţi gândit sau care aparţine unui personaj, în măsură să reflecte starea dumneavoastră de spirit.**

■ „Eu de iubire ascult, nu de ură".

ADINA BARDAŞ

ALEXANDER S. ONASSIS PUBLIC BENEFIT FOUNDATION

ATHENS OFFICE
56, AMALIAS AVE. • GR-105 58 ATHENS
TEL.: (01) 331 0000-002 • FAX: 331 0114

ANUNŢ

Fundaţia în Beneficiu Public Alexander S. Onassis (The Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation) anunţă organizarea unei **competiţii internaţionale** pentru crearea unei piese de teatru noi şi originale (indiferent de forma ei teatrală – tragedie, comedie, dramă, monolog etc.), care să trateze despre problemele pe care le are de înfruntat Omul în pragul secolului XXI.

Problemele umane încă nerezolvate, apariţia unor noi probleme, nevoia de revizuire a orientărilor spirituale, morale şi culturale, respectul faţă de semeni şi de drepturile omului, criza de identitate, solidaritatea universală, valorile morale ale omului contemporan etc. oferă tot atâtea teme propice exprimării teatrale.

Fundaţia şi Comitetul Internaţional de Premii (The International Prizes Committee) au hotărît să decerneze primul asemenea Premiu al competiţiei internaţionale în iunie 1997.

Până în ziua decernării oficiale a premiului, piesa trebuie să nu fi fost publicată sau jucată pe scenă, nici să fi devenit tema sau scenariul unei adaptări cinematografice ori de televiziune.

Piesa va fi supusă, până cel mai târziu la 30 iunie 1996, Centrului Cultural de la Atena al Fundaţiei Onassis (The Athens Cultural Centre of the Onassis Foundation, 56 Amalias Avenue, Athens 105 58, Grecia), în trei cópii dactilografiate, scrise sau traduse în oricare dintre următoarele limbi (în ordine alfabetică): engleză, franceză, germană, greacă, italiană, spaniolă.

Premiul este însoţit de următoarele recompense:

- Premiul I 250 000 USD
- Premiul II 200 000 USD
- Premiul III 150 000 USD

Fundaţia îşi rezervă dreptul de a publica în limba greacă (pe cheltuială proprie) piesele câştigătoare ale celor trei premii şi de a distribui gratuit până la 2 000 de cópii ale fiecărei lucrări. De asemenea, Fundaţia îşi rezervă dreptul (fără a plăti drepturi de autor) de a oferi cele trei piese câştigătoare, în vederea reprezentării, unor trupe de teatru serioase din Atena sau Salonic, pentru o perioadă de maximum şase luni, în timpul toamnei 1997 sau al sfârşitului de an 1998.

Suma de bani atribuită fiecărei piese înglobează drepturile de autor pentru publicarea, distribuirea şi oferirea gratuită a pieselor, precum şi pentru jucarea lor, aşa cum se specifică în prezentul anunţ. ■

SFATUL CRONICARULUI

Cititorul va înțelege, desigur, că repartizarea „stelelor" care luminează spectacolele comentate nu aparține redacției, ci fiecărui cronicar în parte.

*****	****	***	**	*
lăsați totul și duceți-vă să vedeți spectacolul!	**lăsați** vizitele, recepțiile...	**lăsați** „Actualitățile", serialele...	**lăsați-i** pe alții să meargă!	**lăsați-i** să meargă numai pe dușmani!

PREMIERĂ PE ȚARĂ

NIȘTE SERAFIME

*****

I se potrivește acest tip de literatură scenică regizoarei Cătălina Buzoianu, la granița dintre starea de veghe și cea de vis; între realitate și fantasmă, talentul ei organizează și potențează semnele realității într-o structură proprie, coerentă și originală. **Fuga** lui Mihail Bulgakov este o piesă alcătuită din opt vise despre armata albă în retragere și învinsă, încolțită și incapabilă să opună adversarilor altceva decât propria ei violență și descompunere. În marea tradiție a literaturii ruse, Bulgakov nu exprimă atașamente și opinii politice, ci balizează hăul în care se prăbușesc laolaltă vinovații și inocenții, târând după ei o bună parte a lumii. O omenire care viermuiește, găsindu-și verticalitatea doar pentru a ucide. O lume în care cei vii nu se pot despărți de morți și cei morți străjuiesc drumurile vieții.

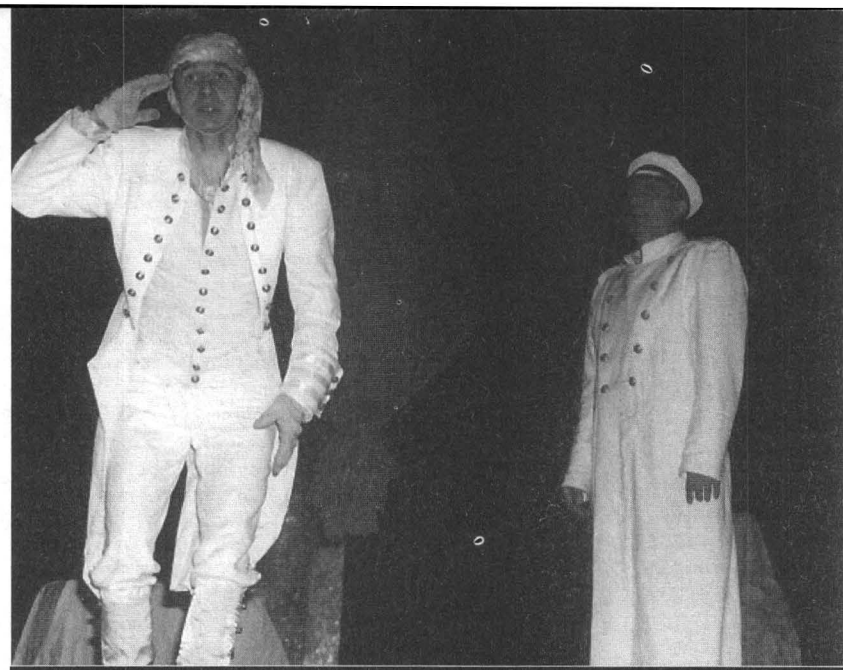
Ultima fotografie a familiei imperiale ruse și împușcăturile care o transformă în filmul crimei străjuiesc spectacolul, reconstituindu-se și descompunându-se în clar-obscurul scenei, ritmând desfășurarea evenimentelor. Crima din fortăreața de la Ekaterinenburg, făptuită cu sânge rece, declanșează mecanismul fatal. Îi răspunde, în planul căderii pe pământ, lungul șir de spânzurați cu care-și însoțește retragerea generalul Hludov. Dintre aceștia se individualizează Krapilin, „un om care a pierit din cauza elocinței sale", spânzurat nu prea se înțelege de ce în prelungita isterie ucigașă a războiului. Năluca ordonanței îl însoțește pe Hludov, el singur dintre atâția, reproș persistent: „Înțelegeți cum poate să urască un om care știe că nu va ieși nimic și care e obligat, totuși, să facă ceva? Unde sunt trupele promise? Unde e imperiul rus?". Imperiul rus a fost și împăratul, dar și acest soldat umil și vorbăreț, iar catastrofa istorică i-a cuprins în vârtejul ei pe toți, aruncând la mal cadavrele. Acest suflu al unei istorii tragice este tema spectacolului, regizoarea construind în perimetrul inerent limitat al scenei și marile întinderi în care revoluția se confruntă cu contrarevoluția, și zbaterea gloatei, și articulațiile destinelor individuale. Acolo, în râpele Crimeei, s-a decis poate soarta a trei generații din locuri foarte îndepărtate de gara înzăpezită din Taurida de Nord. Autoarea spectacolului nu „ține" partea nimănui, teribila convulsie nu este lupta dintre bine și rău, ci acel ghem de oroare și de sublim din care, o dată ce a dispărut ordinea morală, firele se încâlcesc, fie înnodând monstruoase formațiuni maligne, fie deșirându-se până la dispariție. Din ce în ce mai concretă, fantoma lui Krapilin îl atrage pe Hludov, iar imaginea prin care cei doi – unul mort și unul viu – se unesc în același laț definește una din temele majore ale spectacolului.

În partea întâi, începutul fiecărui vis este marcat de gloata care năvălește în scenă fugind. O mulțime gregară, fără fețe, dar cu boccele și sarsanale, zgomotoasă dar lipsită de darul rostirii articulate. Puhoiul se rostogolește într-o mișcare aparent dezordonată, pare că va copleși totul, dar nu e decât o cortină vie care se retrage pentru a permite decuparea unor conflicte izolate. Astfel, personajele se individualizează, explicând și determinând reacțiile colective. Grupul ca atare se organizează doar o singură dată, când toți laolaltă, impiegați și generali, femei pure și anchetatori ai serviciilor secrete, ambuscații istoriei, învăluiți în aura nostalgică a melodiei de rămas-bun, se despart de ei și de Rusia, de ceea ce îi deosebea și îi lega în același timp.

În partea a doua, la Constantinopol și Paris, coșmarurile care distorsionează semnele realului se desprind, alcătuiesc o lume paralelă, cu imagini și sensuri noi. Masa informă a refugiaților l-a zămislit pe acel Pierrot, ex-colonelul rănit la cap, acum siluetă tragic-dezarticulată, care prefațează visul parizian unde rușii, eliberați de povara Rusiei, își joacă la cărți mizeria materială, dar și pe cea spirituală. „Nu mai admit ruși în casa mea", strigă fostul demnitar, care a izbutit în lumea afacerilor și crede că nu mai e rus. Parodie la „Dama de pică", înfăptuită cu procedeele filmului mut, scena în care generalul Cearnota, în zdrențe, câștigă la cărți o avere de la prosperul fost ministru, e un vis al binelui

FUGA de Mihail Bulgakov. Traducerea: Ioan Chirilă ● TEATRUL DE COMEDIE ● Data reprezentației: 14 mai 1995 ● Regia: Cătălina Buzoianu ● Decorul: Puiu Antemir ● Costumele: Liana Mantoc ● Muzica: Dorina Crișan-Rusu ● Distribuția: Diana Dumbravă, Ana-Ioana Macaria (Serafima Vladimirovna Korzuhina), Valentin Popescu, Zoltan-Octavian Butuc (Serghei Pavlovici Golubkov), Dan Tufaru (Afrikan, Un grec), Gheorghe Dănilă (Paisie, Antoine Grișcenko), Dumitru Chesa (Baiev), Ștefan Iordache (Grigori Luchianovici Cearnota), Iarina Demian (Liuska), Florin Anton (Krapilin), Mihai Bisericanu (De Brisard, Pierrot), Vladimir Găitan (Roman Valerianovici Hludov), Alexandru Pop (Golovan), Candid Stoica (Șeful de gară, O figură cu epoleți), Georgiana Cociș (Olka), Șerban Celea (Paramon Ilici Korzuhin, Un marinar italian), George Ivașcu (Tihi, Un travestit), Gheorghe Șimonca (Gurin), Silviu Stănculescu (Comandantul Suprem al Albilor), Dorina Chiriac, Mihaela Teleoacă (O fețișoară la ghișeul casei), George Mihăiță (Artur Arturovici), Manuela Hărăbor (O prostituată superbă, Marianne), Viorica Vatamanu (O turcoaică), Liana Fulga (O nobilă nebună), Candid Stoica, Viorica Vatamanu, Liana Fulga, Mihaela Teleoacă, Dorina Chirlac, Alexandru Pop (Cerșetori ruși), George Grigore (Un călugăr), Victor Yila (Un dansator negru, Un marinar francez), Jafar M. Aboud (Un vânzător arab, Un marinar englez).

Scenă din Fuga **de Mihail Bulgakov la Teatrul de Comedie (regia: Cătălina Buzoianu); în centru, Ștefan Iordache**



Mihai Bisericanu și Silviu Stănculescu în Fuga

învingător, răzbunând în imaginar realitatea copleșitoare a răului.

Dar în vis chiar și izbânda răului e grațioasă, nu răspândește duhoarea de sudoare și sânge: ofițerul de contrainformații care-l obligă pe „fiul filosofului idealist" să semneze o declarație mincinoasă dansează, susură delicat amenințări, iar violența astfel sublimată este și mai cumplită. Dacă se poate ierta supunerea în fața unui dictator înfricoșător, un tiran ridicol răpește până și demnitatea sacrificiului. Dar pentru victimă modalitatea de expresie a oprimării este indiferentă și, plasând toată scena în planul unei convenții atât de explicite, regizoarea obține și schema, și sufletul unei situații emblematice pentru acest secol.

Într-o lume haotică, în care orice încercare de organizare nu face decât să sistematizeze violența și să nimicească individul, există o singură forță care lasă să se înțeleagă că omul este creația divinității: iubirea. Deșucheată sau timidă, dragostea rămâne singura salvare, unicul moment de comunicare, clipa care-și etalează fragilitatea în împrejurări atât de ostile. Teatralitatea scenelor dintre Cearnota și Liuska rimează cu discreția celor dintre Golubkov și Serafima, asigurând căldura luminii interioare – forța creatoare a scriitorului Bulgakov și a regizoarei Cătălina Buzoianu.

Decorul lui Puiu Antemir este perfect subordonat concepției generale a spectacolului, izolând și deschizând spațiul, funcționând ca o necesară trăsătură de unire între realitate, vis și coșmar. Costumele Lianei Manțoc caracterizează atmosfera de sfârșit de lume: zdrențele sunt zdrențe, iar ceea ce ar trebui să fie eleganță și rigoare are o tăietură șuie, incongruența hainelor desperecheate de carnaval. Muzica semnată de Dorina Crișan-Rusu își împlinește funcția dramatică, până la punctul în care nu mai este percepută independent.

Pivot al distribuției, Ștefan Iordache, în rolul generalului Cearnota, joacă și se joacă: devenit inutil, trădat, soldatul este histrionul propriului său destin. În toate înfățișările sale – travestit în femeie însărcinată adăpostită la mănăstire, sau în izmene pe străzile Parisului –, el are vitalitatea disperată a omului care nu mai poate pretinde nimic și își epuizează elanul în jocuri: nimic nu-l umilește, dar nimic nu-l mai poate înălța. Această deznădejde rece este atent construită și apoi încălzită la temperatura regretului pentru pierderea pariului existențial. Cearnota a pierdut Rusia, dar a câștigat la cursa de gândaci; Iordache suferă și se bucură desenând învelișul prin care se vede sufletul personajului.

Într-o îmbucurătoare revenire de formă, Vladimir Găitan, în rolul lui Hludov – comandantul frontului –, joacă intimitatea nevrozei și spectacolul normalității într-o sinteză care dă personajului doza de imprevizibil, de umanitate, mereu anulată de fapte. În clipa în care Hludov pare că înțelege reproșul lui Krapilin (excelentă mască tragică însuflețită de Florin Anton) că a ucis oameni nevinovați, ordonă ca el să fie spânzurat. Aceste momente ale trecerii de la normal la inexplicabil le face foarte bine Găitan: el e un om drept, îi detestă pe bolșevici, pe hoți și pe defetiști, toți aceștia sunt asemeni gândacilor pe care i-a auzit o dată fojgăind în bucătărie. Poate fi acuzat un general pentru că omoară gândaci? George Mihaiță îl joacă pe Artur Arturovici, regele gândacilor – profitor mărunt al tragediei colective, înspăimântat și arogant în același timp. Pe o altă treaptă a succesului îi dă replica Șerban Celea (Korzuhin) – laș până în plăsele, omul-nimic, omul-nimeni, căruia actorul îi dă viață și contur. Un gol în uniformă este și Silviu Stănculescu (comandantul suprem al albilor), jucat cu un umor căruia nu-i lipsește inteligența, cu o distanță din care nu e absent patetismul.

Personaje de vis, cele interpretate de Mihai Bisericanu și George Ivașcu realizează performanța unor evoluții în care convenția desenului scenic nu anulează, ci, dimpotrivă, potențează emoția... Ofițerul rănit la cap, devenit Pierrot, și șeful serviciului de contrainformații, care își torturează victima dansând, tălmăcesc cu tâlc și cu talent liniile majore ale concepției regizorale.

O soție de campanie energică, dar și sentimentală joacă Iarina Demian, în tradiția „pieselor cu revoluție". Dan Tufaru e un inutil slujbaș al lui Dumnezeu, într-o lume care și-a pierdut credința, chiar dacă acționează în numele ei. Bune figuri de planul doi desenează cu acurateță și expresivitate Gheorghe Dănilă, Candid Stoica, Gheorghe Șimonca, Dumitru Chesa.

Cele două cupluri de tineri care joacă alternativ rolul Serafimei și al lui Golubkov au grație și inocență, înaripare visului și cenzura realității sordide. În costume negre – pată sumbră de culoare –, evoluția lor dă prelunga notă tragică permanentă a reprezentației. Valentin Popescu e mai reținut, iar Zoltan-Octavian Butuc, mai romantic, Diana Dumbravă e mai pasională, în timp ce Ana-Ioana Macaria e mai visătoare, mai izolată în boală, dar toate aceste nuanțe se pot modifica și de la o seară la alta. Importantă este disponibilitatea interpreților de a vibra și de a răspunde la semnalele întregului.

Ansamblul ca atare, cu multele-i personaje fără nume, funcționează armonios într-un dispozitiv izvodit de o regizoare în deplinătatea maturității ei creatoare. Desigur, se pot formula reproșuri, se pot căuta și găsi împliniri doar parțiale, dar nu merită să fie întunecată bucuria unui spectacol în care – lucrul se întâmplă mai rar decât s-ar crede – mijloacele sunt adecvate ideii, iar ideea corespunde nu unui adevăr preconceput, ci emoției solidare cu „toate aceste Serafime și cu toți acești conferențiari universitari", cum le spunea I. V. Stalin. Acesta, în orele sale libere și cenzor și consultant literar, îl sfătuia pe autor să mai adauge vreo două-trei vise în care să înfățișeze „cauzele interne ale războiului civil din U.R.S.S., pentru ca să se înțeleagă de ce adepții exploatării au fost alungați de bolșevici". Poate că avea dreptate: dacă Bulgakov l-ar fi ascultat, astăzi mai puțini cronicari bucureșteni s-ar fi plâns de „inactualitatea piesei" și de „moartea rasei albe".

MAGDALENA BOIANGIU

PULSAȚIA VIEȚII

PELICANUL de August Strindberg ● TEATRUL LEVANT ● Data reprezentației: 22 mai 1995 ● Regia: Cătălina Buzoianu ● Decoruri și costume: Lia Manțoc ● Light-designer: Alioșa Stroian ● Muzica: Dorina Crișan Rusu ● Distribuția: Valeria Seciu (Mama Elise), Mircea Rusu (Axel), Vlad Zamfirescu, student A.T.F. (Fredrik), Oana Tudor, studentă A.T.F. (Gerda), Domnița Mărculescu Constantiniu (Margret), Valentin Popescu (Tatăl) și: Dorina Crișan Rusu - sintetizator, Georgeta Scurtu - percuție, Sorin Oancea - clarinet și saxofon.

Aflată într-o excelentă formă profesională, Cătălina Buzoianu continuă să ne uimească, de la un spectacol la altul, prin profunzimea investigației psihosociale și cruditatea adevărurilor revelate, într-o perfectă coerență interioară a discursului scenic, impresionant ca anvergură ideatică și strălucire spectaculară. S-ar putea spune că regizoarea, autoare a unor excepționale dramatizări și adaptări scenice, de la „Istoria hieroglifică" a lui Cantemir la „Dimineața pierdută" a Gabrielei Adameșteanu, își construiește propriile **scenarii** de spectacol chiar și în cazul pieselor clasice, a căror montare comportă adesea dezvoltări imagistice proprii, nu o dată șocante, dar permise până la urmă și de litera, și de spiritul textului. Căci autoarea spectacolelor nu doar pune în scenă piese, ci oferă prin ele o viziune de ansamblu asupra operei unui autor sau altul, ambiționând să nu se oprească aici, câtă vreme investigația poate continua în istoria dramaturgiei dar și a ideilor și principiilor filosofice, reprezentația teatrală concentrând astfel o bogăție de sensuri și semnificații regeneratoare pentru însăși piesa de la care pornește. Nu este, așadar, exagerat să vorbim, în cazul Cătălinei Buzoianu, despre o adevărată hermeneutică a demersului scenic, privirii noastre oferindu-i-se astfel doar sclipitoarea priveliște a unui aisberg, ale cărui tăinuite chemări parcă le-am „redescoperi" și „recunoaște" în noi înșine. Pentru că nimic din „încărcătura" semantică a întregului și a fiecărei secvențe scenice în parte nu împiedică spontaneitatea și prospețimea comunicării, pulsația vieții trăite cu o maximă intensitate. Dacă la cele spuse până acum vom adăuga ironia caustică, neiertătoare cu mizeriile condiției umane, dar și tandra înțelegere pentru vulnerabilitatea acesteia, așa cum se vădesc ele în **Pelicanul**, ne vom apropia poate mai mult de înțelegerea subtilului dozaj al complementarităților din care e țesut haloul poetic al montărilor Cătălinei Buzoianu. Și încă n-am spus nimic despre muzicalitatea inconfundabilă a acestor montări, despre virtuțile lor plastice, excelând prin rafinamentul cromatic și savanta compoziție a grupurilor. **Pelicanul** ni le reamintește pe toate, într-o exemplară sinteză de scenicitate, având rangul de semnificație al unei veritabile **arte poetice**. E multă durere, multă amărăciune și mult chin – dar și o superioară și înseninată înțelegere a vieții care ne scapă printre degete – în această purificare spirituală la care ne invită și în care ne implică spectacolul.

Ca și în cazul altor reușite de anvergură ale regizoarei, calitatea colaboratorilor și capacitatea ei de a-i constitui într-o echipă își spune și de astă dată cuvântul. Cu adaptări și amenajări ce par minime, una dintre marile încăperi ale Sălii Dalles devine – grație scenografei Lia Manțoc – un spațiu al purgatoriului pasiunilor umane, în care mistificarea nu mai este posibilă. Casa capătă sugestia universului concentraționar, iar smulgerea vălurilor determină reacții în lanț, căci „fiecare este victima propriilor sale iluzii sau ale iluziilor celorlalți". Elementele de recuzită „joacă" alături de personaje, reverberându-și semnificațiile. Antologică, scena mesei ce i se servește Elisei amplifică pata de culoare a terciului la dimensiunea petei de culoare a personajului, terciuit el însuși, devenit o hrană pentru devoratoarea dorință de răzbunare a celorlalți. Scaunul Tatălui, patul, chiar și oalele de bucătărie par să vorbească de la sine. Muzica de spectacol, semnată de Dorina Crișan Rusu, întreține climatul de neliniște foșnitoare, cu accente intens dramatice, dictate de prezența nevăzută a Tatălui. Cătălina Buzoianu își ia libertatea să vizualizeze (prin interpretarea hieratică a lui Valentin Popescu) această (omni)prezență, Tatăl asistând, fie întristat, fie amuzat, dar mai presus de toate îndurerat și compătimitor, la devastatoarea răzbunare a uciderii sale. (Puținele frânturi de replici pe care le rostește la un moment dat, „preluându-le", de fapt „inculcându-le" celorlalte personaje, sunt totuși o eroare, asupra căreia n-are rost să insistăm.) Uși trântite cu zgomot, bufnituri înfundate, vârtejuri de frunze, pătrunzând deloc întâmplător în „scenă", întregesc fundalul sonor și atmosfera stranie, terifiantă a spectacolului. Accentele ironice, sarcastice dau contraponderea necesară unei reflecții active.

Lucrul în echipă o are însă în vedere, în primul rând, pe Valeria Seciu, de numele căreia sunt legate câteva dintre marile montări ale Cătălinei Buzoianu. Distribuind-o în Mama Elise, cea vinovată de moartea Tatălui, în cârdășie cu amantul pe care și-l face ginere pentru ca să-l aibă aproape și banii să rămână „în familie", regizoarea îi oferă Valeriei Seciu o partitură de mare virtuozitate, pe care actrița o va executa cu brio. La început ai impresia că te întâlnești, totuși, în jocul ei cu lucruri știute, cunoscute, pentru a realiza, treptat, că ele țin, de fapt, de un anume cabotinism al personajului, pe care actrița îl va juca extraordinar, cu false accente patetice alternând cu pulsiuni temperamentale și pasionale de o indubitabilă „autenticitate". Pe muchia de cuțit a falsetului, exuberantă și retractilă, arogantă și umilă, vindicativă și slugarnică, otărîtă și tandră, mai puțin om și mai mult femeie, Valeria Seciu realizează o creație de referință, Elise din **Pelicanul** fiind unul dintre marile sale roluri.

Dar lucrul în echipă mai înseamnă și găsirea partenerilor ideali pentru o actriță de valoarea Valeriei Seciu. Ei bine, și aici Cătălina Buzoianu e imbatabilă. Cred că de la Sică Alexandrescu n-am mai văzut o distribuție atât de bine alcătuită, atât de omogenă și de **credibilă** în raporturile statornicite de text între personaje. Marea revelație e Mircea Rusu, actor în continuă evoluție în ultimii ani și care-și dă acum, în Axel, adevărata măsură a unui talent proteic, capabil să treacă într-o fracțiune de secundă de la tragic la comic și de la suculenta „comedie" de situație la drama personajului interpretat, fără nici o fisură caracterologică. Nu e doar un june-prim, e un actor de primă mărime, pe care n-am avut perspicacitatea să-l intuiesc de la început, dar pe care îl descopăr acum cu o încântare sporită, de la un rol la altul. Axel intră în palmaresul său, care va putea deveni unul excepțional, dacă îi va fi dat să joace cât mai multe roluri de mare dificultate. În fine, sunt admirabil „găsiți" cei doi copii ai Elisei, atât ca înfățișare cât și ca disponibilitate de susținere a unor partituri extrem de dificile. Studenții Vlad Zamfirescu (Fredrik) și Oana Tudor (Gerda) trec strălucit un examen hotărîtor pentru meseria pe care și-au ales-o. Sunt, de altfel, printre cei mai înzestrați pe care i-am remarcat în ultima vreme. În rolul slujnicei Margret, Domnița Mărculescu Constantiniu face ce trebuie și cât trebuie, ceea ce, iarăși, nu e puțin lucru.

Tulburătorul final al spectacolului ne lasă iluzia unei posibile împăcări, pe alte tărâmuri, cu tot ceea ce nu ne-am priceput să iubim, cu toată ființa, pe lumea aceasta.

VICTOR PARHON

ACTUALITATEA LUI KOLTÈS

ROBERTO ZUCCO de Bernard-Marie Koltès. În românește de Alex. Leo Șerban și Florin Dumitrescu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI ● Data reprezentației: 11 mai 1995 ● Regia: Felix Alexa ● Scenografie și light design: Irina Solomon, Dragoș Buhagiar ● Coloana sonoră: George Marcu ● Distribuția: Damian Oancea (Roberto Zucco), Silvia Năstase (Mama lui, O doamnă), Ioana Bulcă (Patroana de bordel), Constantin Dinulescu (Bătrânul), Iuliana Moise (Puștoaica), Ana Ciontea (Sora ei), Mihai Călin (Fratele ei), Andrei Ionescu (Tatăl ei, Un domn), Ileana Iordache (Mama ei, O doamnă), Maria Teslaru (Doamna elegantă), Bogdan Talașman (Fiul ei), Răzvan Ionescu (Tipul dur, Un gardian), Șerban Pavlu (Proxenetul nerăbdător, Un domn), Carmen Ionescu (Târfa înnebunită, O doamnă), Mircea Anca (Inspectorul melancolic, Un gardian), Bogdan Mușatescu (Un inspector, Un domn), Eugen Cristea (Un comisar, Un domn), Dragoș Ionescu (Primul polițist), Vasile Filipescu (Al doilea polițist), Liliana Hodorogea (O doamnă, O târfă), Silviu Biriș (Un domn, Un proxenet), Andreea Petrescu, Ana-Maria Zvângă (Prostituate).

Născut la Metz, la 9 aprilie 1948, mort la Paris, la 15 aprilie 1989, Bernard-Marie Koltès e unul dintre numele proeminente ale dramaturgiei acestui sfârșit de secol și de mileniu. Apreciat de regizori de primă mărime, ca Patrice Chéreau și Peter Stein, elogiat fără rezerve de Heiner Müller, Koltès surprinde prin francheța cu care aduce în scenă categoriile „marginalizate", de la periferia societății. O franchețe de limbaj, dar și de stil dramaturgic, care părăsește canoanele construcției clasice, fără a simți nevoia să le înlocuiască, în vreun fel, cu alte rigori constructive, în afara patetismului sincerității sale, propagându-se, de la o piesă la alta, ca un repetat strigăt în deșert. O dramaturgie stranie, căreia îi putem detecta un cert filon poetic și o tehnică apropiată narațiunii de tip cinematografic, fără a avea sentimentul că am fi spus astfel ceva cu adevărat important despre caracterul ei insolit, profund enigmatic. Ca și cum ceva ar fi sortit să rămână sub pecetea tainei, dezvăluindu-se, poate, abia cercetătorului de mâine al operei sale, chiar dacă ea nu ne este nici nouă total necunoscută.

În 1990, în aceeași sală Atelier a Teatrului Național, Patrice Chéreau ne oferea – ca regizor și interpret – o incitantă imagine scenică a piesei **În singurătatea câmpurilor de bumbac.** Un an mai târziu, pe scena Studioului „Casandra", Felix Alexa trecea în rândul regizorilor profesioniști montând **Pe cheiul de vest**, într-o particulară rezonanță cu stranietatea textului. Ei îi datorăm, cu siguranță, și montarea cu **Roberto Zucco**, ultima piesă a lui Koltès, pusă în scenă în premieră mondială de Peter Stein în 1990, la un an de la moartea autorului.

Piesa pornește de la un fapt real, pe care se încăpățânează să nu-l „mistifice", să nu-l „literaturizeze" împrumutându-i sensuri precise sau cauzalități tendențioase. Faptul e cutremurător, patologic, dar „patologia" pare să țină de întreaga zonă socială în care se mișcă, aproape cu „normalitate", Roberto Zucco, cel ce-și ucide tatăl și apoi mama, continuând cu uciderea unui polițist și a unui copil, fără a avea vreun motiv aparent pentru fiecare dintre aceste crime. Că se ucide de fiecare dată pe el însuși, în alte imagini și ipostaze constrângătoare, cum am fi tentați să psihanalizăm, sau că actele sale sunt pur și simplu absurde, în absența oricărei motivații logice, contează până la urmă mai puțin, câtă vreme faptele sunt fapte, iar autorul pe ele vrea să le lase să vorbească nu numai pentru un personaj, ci pentru o întreagă lume. Ne place sau nu, dramaturgia lui Koltès e **de actualitate**, chiar dacă n-avem încă răspunsuri la nenumăratele întrebări pe care ni le pune.

Montarea lui Felix Alexa beneficiază de un spațiu de joc **matricial**, având calitatea de a face să se adune și să se întrepătrundă diversele planuri ale textului, aproape ca într-un montaj cinematografic. Elementele de decor și recuzită se transformă rapid, la vedere, fascicolele de lumină își schimbă brusc direcția și intensitatea, proiectându-ne în alte medii, dar și în alte dimensiuni spațio-temporale decât cele terestre. Sordidul poate coexista cu poeticul, schimbarea „accentelor" se poate întâmpla pe căi neștiute, în mintea lui Roberto, dar se întâmplă și în fața noastră, lichefiind parcă granițele realului, care devine părelnic, evanescent, în consistența-i poetică. Creatorii acestui spațiu de joc, de o admirabilă scenicitate, sunt Irina Solomon și Dragoș Buhagiar, nume ce ar merita cu prisosință să se regăsească în palmaresul viitoarelor festivaluri teatrale, pentru excepționala funcționalitate conferită cadrului plastic. Cu redutabila, dar dificila trupă a Teatrului Național Felix Alexa pare a se înțelege mai bine decât alți regizori. Vor fi contribuit la dobândirea acestei înțelegeri montările sale anterioare realizate aici – **Vrăjitoarele din Salem** de Arthur Miller și **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca –, ambele vădind o acurateță stilistică și o lipsă de ostentație realmente meritorii. Cum meritorie este, și de această dată, lipsa stridențelor de interpretare, regizorul reușind să găsească un „numitor comun" al „supunerii la obiect", chiar dacă această „supunere" nu este întotdeauna entuziastă sau măcar convinsă de ceea ce are de făcut, și lucrul ăsta se simte. Sunt mai aproape de intențiile regizorale Iuliana Moise, Ana Ciontea, Mihai Călin. Încă student, Damian Oancea, interpretul rolului titular, ne obligă să-l urmărim cu interes, printr-o tumultuoasă prestație scenică, dar nu ne reține atenția în mod deosebit.

În ciuda caracterului șocant al materiei dramatice, reprezentația curge de la un moment dat monoton, riscând să inducă o stare de plictiseală, paradoxală în raport cu violența întâmplărilor scenice. De aici, probabil, și un sentiment de insatisfacție, pe care nu ni-l putem reprima, la ieșirea din sală. Ne supunem și noi la obiect, dar entuziasmul nu ne dă ghes.

VICTOR PARHON

Imagine din Roberto Zucco **de Bernard-Marie Koltès la TNB (regia: Felix Alexa)**

foto: Sorin Lupșa

„BULANDRA“, O CASĂ A INIMILOR SFĂRÂMATE

„Bulandra“ reprezintă, nu numai pentru bucureşteni, cărora le aparţinea, cândva, şi prin titulatură (Teatrul Municipal), dar pentru spectatorii şi specialiştii din toată ţara, un punct de reper în arta scenică: un anume mod de a înţelege teatrul şi un anume stil de a-l face, o anumită atmosferă chiar, de care se lasă, în genere, contaminaţi şi noii veniţi în trupă. Tutelara doamnă Bulandra, Liviu Ciulei, mai apoi, au insuflat locului – programatic, poate – un aer inconfundabil („spiritul «Bulandrei»“), care dăinuie, nealterat, de ani întregi; deşi ansamblul s-a împrospătat, firesc, în timp, pentru observatorul din afară stăruie, în chip ciudat, impresia că are mereu în faţă aceeaşi „Bulandră“ pe care a ştiut-o dintotdeauna. Poate pentru că aici marile umbre plutesc încă, ocrotitor, în preajma scenei... Oricum, succesele de la „Bulandra“ par întotdeauna să bucure mai tare, iar eşecurile, să dezamăgească mai dureros pe toată lumea, inclusiv critici. E privilegiul şi blestemul oricărui ales. E, în acelaşi timp, avantajul şi riscul oricărui temerar care se încumetă să-şi lege numele, fie şi numai ocazional, de Teatrul „Bulandra“. Ori, cine ştie, mai ales în acest caz.

Mazilu monarhist

SOMNOROASA AVENTURĂ de Teodor Mazilu ● TEATRUL „BULANDRA“ ● Data reprezentaţiei: 29 martie 1995 ● Regia: Tudor Mărăscu ● Scenografia: Mihai Mădescu ● Ilustraţia muzicală: George Marcu ● Distribuţia: Tamara Buciuceanu (Mătuşa Cleo), Ştefan Bănică, Petre Nicolae (Ogaru), Virgil Ogăşanu (Domnul Gherman), Tora Vasilescu (Gabriela), Claudiu Stănescu (Manole).

**

Teodor Mazilu este un dramaturg care împărtăşeşte, în mare măsură, soarta lui Caragiale. Sensibilitatea sa, dureros de ascuţită, a prins turpitudinile contemporanilor în fraze care, la fel ca şi ale lui I.L., sunt de multe ori citate fără să fi fost, în prealabil, citite. Asemenea lui Caragiale, Mazilu e aproape intraductibil, iar tradus, ar fi, mai mult ca sigur, neînţeles ori înţeles doar la nivelul primar al tramei care, la el, este de prea mică importanţă. Povestită, pur şi simplu, acţiunea pieselor maziliene sună cel mult banal, dacă nu de-a dreptul derizoriu. Iată, de pildă, **Somnoroasa aventură**: Gabriela, june romanţioasă, plictisită de amorul nespectaculos al băiatului bun Manole şi curtată de bine situatul Gherman, şi el doritor de „evadări din cotidian“, îi cere acestuia din urmă s-o răpească, neputând ea concepe altminteri fericirea conjugală viitoare; cu ajutorul Mătuşii Cleo şi al vechiului ei amic, Ogaru (funcţia dramatică a celor două personaje e însă neglijabilă), operaţiunea va fi pregătită în amănunt, dar va eşua din cauza indeciziei sperioase a pretendentului, aşa că Gabriela va reveni spăsită la Manole. Cum se vede, pretextul conflictual apare, în ordine epică, mărunt şi puţin plauzibil. Psihologiile ce se descoperă îndărătul lui sunt, în schimb, pe cât de verosimile, pe atât de înspăimântătoare, căci în ele recunoaştem – amuzaţi, indignaţi, îngroziţi – boala naţională a formelor fără fond, superficialitatea, snobismul, lichelismul, tembelismul. Nu mai este Mazilu actual? Măcar de n-ar mai fi!

Este însă atât de actual încât aducerile la zi pe care Tudor Mărăscu, regizorul invitat să monteze acest text la „Bulandra“, a găsit de cuviinţă să le înfăptuiască sunt nu doar deloc necesare, ci hotărît dăunătoare. Manole transformat în monarhist militant, inscripţii cu S.R.L. plantate în decor şi altele asemenea nu „contemporaneizează“ piesa, ci o coboară în zona dubioasă a pamfletului de conjunctură. Alături de ritmul trenant al montării, această neîncredere în autor umbreşte nefast descifrarea regizorală care, ca punct de pornire, era inspirată, căci Tudor Mărăscu a abordat textul în tonalitatea realistă nimerită a pune în valoare atât de specialul absurd mazilian.

Jocul actorilor a urmat aceeaşi linie realistă, cu micile devieri „colorate“ proprii fiecăreia dintre personalităţile ce au alcătuit distribuţia: Tamara Buciuceanu, Virgil Ogăşanu, Tora Vasilescu şi Claudiu Stănescu; nici mai mult, şi nici mai puţin. Ogaru a fost ultimul rol pe scenă al lui Ştefan Bănică; drumul fără întoarcere pe care a plecat actorul ne îndeamnă să păstrăm imaginii sale din spectacol un regret îndulcit de tandreţe.

Virgil Ogăşanu şi Tora Vasilescu în Somnoroasa aventură **de Teodor Mazilu la „Bulandra“ (regia: Tudor Mărăscu)**

Amintiri, amintiri

MELISSA de Nikos Kazantzakis. Traducere de Alexandra Medrea-Danciu. Adaptare de Nona Ciobanu ● TEATRUL „BULANDRA“ ● Data reprezentaţiei: 12 mai 1995 ● Regia: Nona Ciobanu ● Scenografia: Mihai Mădescu ● Muzica: Harry Tavitian ● Distribuţia: Victor Rebengiuc (Periandru), Claudiu Stănescu (Licofron), Iulian Bălţătescu (Kipselos), Dragoş Pâslaru (Procles), Dana Tapalagă (Alka), Mihai Cafriţa (Demos), Harry Tavitian (Aedul lui Periandru), Maria Varsami, Răzvan Mazilu, Mihai Mihalcea (Alaiul lui Dionysos), Raluca Petra, Laura Crăciun, Adelaida Zamfira, Marcela Motoc, Ioan Batinaş, Daniel Popescu, Petre Dinuliu, Barbu V. Dumitru, Simon Alexandru, Susanu Ionel, Bană Andrei (Cor, slujitori, mulţime).

**

Nona Ciobanu, studentă la regie în ultimul an, se numără printre realizatorii cărora avalanşa de reuniuni festive şi festivaliere din teatrul nostru le-a aşezat pe frunte o cantitate copleşitoare de cununi. A semnat până acum trei spectacole; două – **Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte** şi

PREMIERĂ PE ŢARĂ

Claudiu Stănescu și Victor Rebengiuc în Melissa de Nikos Kazantzakis la „Bulandra" (regia: Nona Ciobanu)

Dragostea celor trei portocale – au căpătat, împreună, cinci premii. E o performanță de natură să trezească încrederea oricărui director de teatru aflat în căutare de regizori noi (de la cei vechi nemaiavând ce să aștepte ori nemaiputând să-i convingă să lucreze?) sau dispus a înlesni tinerelor talente drumul spre afirmarea deplină etc. Așa s-a întâmplat, presupun, că Nona Ciobanu a fost invitată să monteze la „Bulandra" examenul ei de absolvență – **Melissa** de Nikos Kazantzakis.

Mie, uneia, piesa (scrisă în 1937) mi-e necunoscută. Îmi sunt în schimb cunoscute – și foarte dragi – romanele lui Kazantzakis „Alexis Zorba" și „Hristos răstignit a doua oară". Există în ele o frusteță plină de sevă, pătrunsă însă de ecourile unei culturi milenare, există personaje puternice, arzând în focul unor patimi luminoase ori funeste, există, cu un cuvânt, viață. Și există, în aceeași măsură, literatură autentică. Instinctul îmi spune că, oricât de mare ar fi distanța calitativă dintre prozatorul de faimă universală și dramaturgul de circulație (scenică) limitată, nu se poate ca în **Melissa** să nu se regăsească măcar ceva din vitalitatea prozelor lui Kazantzakis. În textul care se aude în spectacol nu răzbate însă nimic din farmecul înviăluitor al scriiturii autorului elen. În sine, povestea e, firește, impresionantă: după ce și-a ucis, într-o criză de gelozie, soția, pe Melissa, tiranul Periandru încearcă, noapte de noapte, să-i convoace spiritul spre a-i cerși iertarea; instigați de bunicul muribund, cei doi fii ai lui Periandru vor răzbuna moartea mamei răpindu-i conducătorului cetății unica rațiune de a trăi – orgoliul că urmașii îi vor perpetua neamul și puterea; îl vor obliga, așadar, ca, într-un fel sau altul, să le ia viața cu propria lui mână. O analiză temeinică ar descoperi aici, fără îndoială, o tentativă (în bună măsură, izbutită) de reînviere pe coordonate moderne a tragediei antice. Se pot face un număr de considerații savante, din felurite unghiuri. Ce folos însă dacă toate acestea se exercită asupra unei materii inerte, moarte, sunând exasperant a gol? Pentru că așa apare piesa – mai exact, piesa adaptată de către regizoare – în spectacolul de la sala „Toma Caragiu": pasiunile sunt exterioare, mimate (de fapt, strigate), înfruntările dintre personaje au aerul unor dueluri de operetă, protagoniștii se prefac că suferă crunt, așa cum se prefac că beau licori îmbătătoare din cupele vizibil goale (și asta, într-o montare ce nu face apel la convenție!). Altfel, totul e ambalat cu multă îngrijire, imaginile scenice, foarte căutate (și, unele, găsite prin alte spectacole), sunt frumoase, mișcările de grup au coregrafie expresivă. Scenografia lui Mihai Mădescu exploatează inteligent datele scenei de la Grădina Icoanei: careul inferior, rezervat manifestării pornirilor telurice, e așternut cu nisip, în timp ce platforma superioară, scăldată în lumină rece, găzduiește un pian din care reputatul jazzman Harry Tavitian scoate, la răstimpuri, sonorități răscolitoare – unicele momente când emoția atinge, cât de cât, curgerea spectacolului. Bineînțeles că ne amintim de **Hamlet**-ul lui Tocilescu, după cum unele costume ne evocă **Visul...** lui Ciulei, iar câteva rezolvări – mizanscenele lui Purcărete; dar poate că Nona Ciobanu a dorit să aducă astfel un omagiu personalităților ilustre care au precedat-o la „Bulandra".

Rolurile principale au fost distribuite unor nume consacrate, chiar răsunătoare, și unor proaspeți absolvenți. Cei din urmă – Dana Tapalagă și Iulian Bălțătescu – au ascultat-o pe regizoare cu devotament; nu prea au ce juca, dar joacă avântat și convins, atât cât le îngăduie glasurile complet neimpostate. (Nu mai aduc vorba despre antrenamentul vocal la ATF, pentru că... tot degeaba.) Cei dintâi, conștient sau nu, se cruță, desenând la suprafață ceea ce orice actor cu experiență știe să facă perfect, oricând și fără nici un regizor: tipuri. Așa că Victor Rebengiuc ne oferă tipul tiranului cu frământări sufletești, Claudiu Stănescu – tipul tânărului prinț răzvrătit, iar Dragoș Pâslaru – tipul (șarjat) al bătrânului rege ramolit. Să mai amintesc cine este și ce creații are la activ fiecare dintre cei pomeniți în fraza de dinainte?

ALICE GEORGESCU

LUMEA E O SCENĂ MAI MICĂ

SÂNZIANA ȘI PEPELEA de Vasile Alecsandri ● TEATRUL „ȚĂNDĂRICĂ" ● Regia: Cristian Pepino ● Scenografia: Delia Ioaniu ● Muzica: Nicu Alifantis ● Distribuția: Mariana Palade, Eugenia Ionescu (Sânziana), Ionuț Brancu (Pepelea), Gabriel Apostol (Papură Vodă, Dascălul Macovei), Decebal Marin (Zmeul, Pârlea), Călin Mocanu (Lăcustă Vodă), Marcelina Jugureanu (Muma Pădurii), Liliana Gavrilescu (Zâna Lacului), Cătălin Gugu (Păcală), Gabriel Arsenie (Tândală), Eugenia Ionescu (Baba Rada), Mariana Palade (Mărica).

***

Toposul „Theatrum Mundi" e un loc comun al criticii de teatru. Cititorul interesat poate consulta descrierea lui în Curtius, „Literatura Evului Mediu", și Jauss, „Conceptul de rol din punct de vedere estetic și sociologic". Criticul român care îl introduce în cultura română este Tudor Vianu, prin două studii: primul examinează motivul „lumea e o scenă" care apare în „Glossă", iar al doilea folosește conceptele unui curent al criticii germane care studia o „lirică a măștilor". Însă pentru prima oară motivul apare în „Istoria ieroglifică" a lui Dimitrie Cantemir: prozatorul denumește adunarea animalelor de la Arnăut-chioi „theatrum". E, după cunoștințele mele, prima mențiune a neologismului pe care cărturarul îl împrumuta din limba greacă în literatura noastră.

Dar de ce această introducere? Știm cu toții că barocul și romantismul sunt epocile literare în care motivul înflorește. Pentru că o variantă a lui ar putea fi numită „lumea e o scenă mai mică". Și când cititorii vor afla că pasajul se dorește a fi un pre-text pentru o cronică la spectacolul **Sânziana și Pepelea**, montat de Cristian Pepino la Teatrul „Țăndărică", mirarea lor va crește. „Glossa" și teatrul de păpuși puse pe picior de egalitate – ei bine, asta e totuși prea mult.

În epoca romantică (vezi Jauss), Hegel dezvoltase o teorie a marionetelor, în care jocurile politice erau comparate cu manipularea – aici își are, poate, originea termenul modern – efectuată de un Păpușar Suprem. Nu întâmplător, romanticii au unit teatrul de păpuși cu teatrul politic. Dragoș Protopopescu, într-un articol despre Gordon Craig, povestește că marele regizor îi sfătuia pe actori să copieze mișcările păpușii din lemn conduse de cele șase sfori.

Întâlnirea între teatrul de păpuşi şi politică avusese loc în... baroc: pe lângă lucrări de politologie, ca „Principele" lui Machiavelli sau îndreptare pentru curteni, ca „El criticon" de Baltasar Gracian, viitorii principi care se pregăteau să mânuiască armate şi popoare începeau prin a învăţa să mânuiască... marionete! Dragoş Protopopescu aminteşte că această metodă educativă a supravieţuit până târziu: George Sand, Voltaire sau casa Esterhazy aveau mici teatre de marionete. Haydn a scris chiar muzică pentru asemenea spectacole. Chiar despre Wagner s-a spus că unele dintre operele sale au fost scrise parcă pentru un teatru de păpuşi. Există azi o trupă, la Frankfurt, care montează pe o scenă minusculă opere celebre. Goethe însuşi declara că iubeşte teatrul de marionete, iar o poezie de Schiller este dedicată unui asemenea prestidigitator ventriloc. Recunosc că principala sursă de informaţii este aici Perpessicius.

Începuturile teatrului românesc (Vasile Alecsandri e primul nostru dramaturg important, mai ales prin spiritul critic al comediilor) au fost puternic înrâurite de teatrul popular. G. Dem. Teodorescu culegea la 1884 libretul unei asemenea reprezentaţii de bâlci. Alecsandri însuşi scria în epocă un cântec comic intitulat „Ion Păpuşaru", în care deplângea dispariţia teatrului popular. De altfel, el exersa aluzia la moravurile şi mai ales la politica contemporană, în **Iaşii în carnaval**. Fragmentele pamfletare din „Satirele" eminesciene care biciuiau „saltimbancii şi irozii" intră cam în aceeaşi sferă de preocupări. Caragiale a fost şi rămâne maestrul absolut al genului. Apropo, nu-mi amintesc să fi auzit de un Caragiale montat la Teatrul „Ţăndărică". N-ar fi interesant un asemenea spectacol? Dacă cineva va studia vreodată subiectul, dorind să-l aprofundeze, va găsi în Perpessicius şi precizarea că pentru teatrul de păpuşi au scris şi Costache Conachi sau vornicul Iordache Golescu.

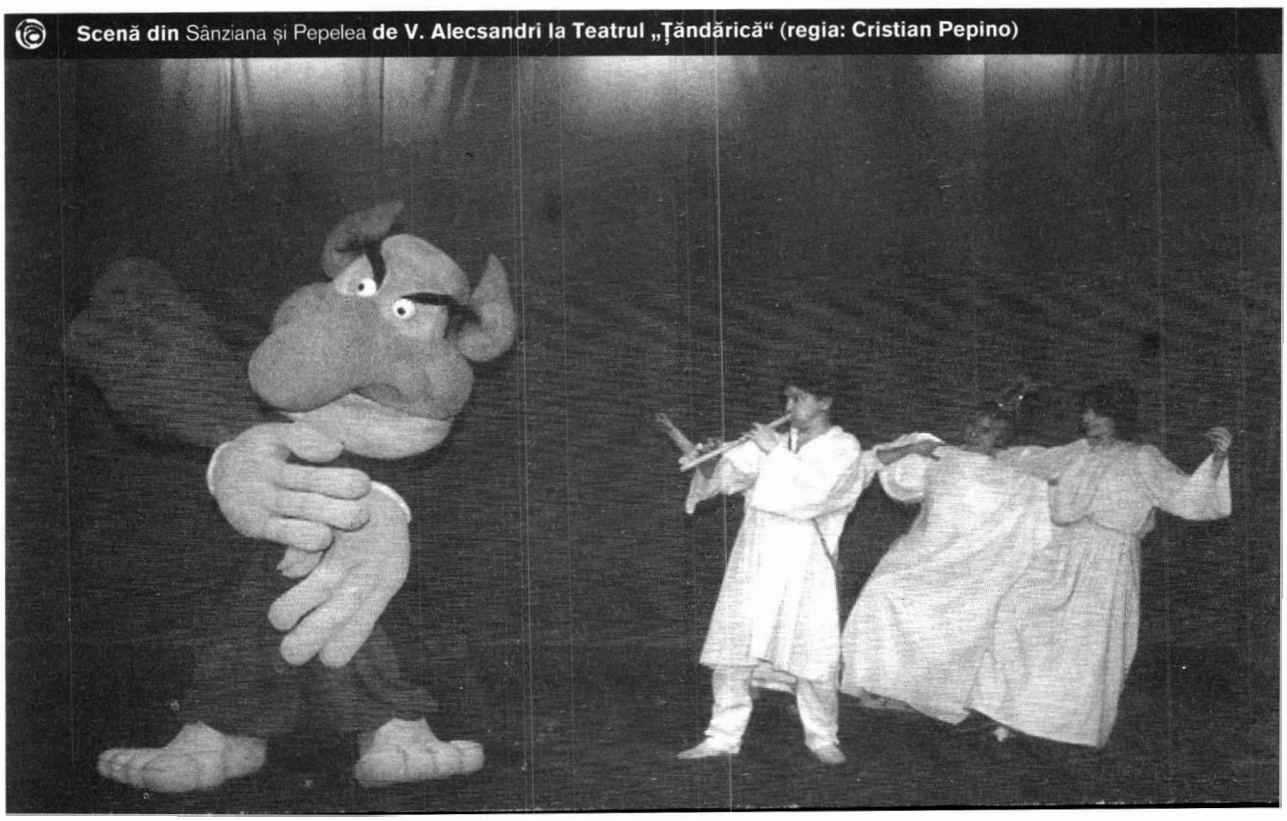
Cred că povestea dramatizată în maniera Carlo Gozzi (aţi văzut **Dragostea celor trei portocale**?) rezistă tocmai prin bufonerie. Prima scenă a piesei e o parodie excelentă (cum avea să facă şi Caragiale în „Dă mult, mai dă dămult" şi „Cum se înţeleg ţăranii", sau chiar în „Smărăndiţa") a „ţărănismului" ce apăruse în proza românească şi care avea să eşueze jalnic în paginile „Sămănătorului". Numele voievozilor şi geografia (există trei state imaginare) sunt transparente: Lăcustă-Vodă (numele aminteşte de Costin), Papură-Vodă (ca-n proverbul „asta e ţara lui Papură-Vodă") sau Pârlea-Vodă. Şi profesorul Piru se alătură celor care elogiau piesa, numind-o „cea mai originală creaţie comică" a lui V. Alecsandri. Piesele care o au ca personaj pe Chiriţa ot Bârzoi mi se par însă mai reuşite. Oricum, la premiera din 1881 multe replici puteau fi puse în legătură cu tezele junimismului politic grupat în jurul lui Maiorescu şi al „Convorbirilor literare". Nu i-am citat întâmplător pe Caragiale şi Eminescu, pentru că piesa lui Alecsandri e înrudită, cel puţin în spirit, cu aceştia. Corupţia miniştrilor liberali era, în epocă, o obsesie.

Cristian Pepino e un regizor inteligent. Domnia-sa simte că textul lui Alecsandri a revenit în actualitate. Lucrurile merg mai anapoda ca atunci, peste agricultura românească au trecut parcă lăcustele, iar miniştrii Păcală şi Tândală trag la măsea vodcă „Săniuţa". Nu pot să fiu de acord însă cu actualizarea excesivă: de ce simte regizorul nevoia să citeze povestea cu vapoarele lui Katounis pe scena unui teatru de păpuşi, concurând astfel presa cotidiană?

Tratarea în cheie minoră, parodică a textului lui Alecsandri salvează spectacolul şi îi dă graţie. Chiar muzica acestui veşnic tânăr baladist, Nicu Alifantis, citează parodic ba o melodie populară, ba „Lacul lebedelor", uneori chiar o melodie de Andrieş. Muzica dă unitate spectacolului şi-l transformă într-o agreabilă poveste de dragoste, uşor modernizată, între Sânziana şi Pepelea, de aici rezultând micile încurcături pre-maritale. Cât despre cea de-a treia componentă a piesei lui Alecsandri, basmul propriu-zis, acesta nu depăşeşte schematismul din basmele lui Ispirescu; în materie de culegere de folclor, bardul de la Mircesti nu se prea pricepea. Dacă aveţi timp, luaţi-vă odrasla la subraţ şi admiraţi în piesa montată de Cristian Pepino un zmeu simpatic (seamănă cu Peri-Feri-Geri-Ieri-Mino din cărţile copilăriei mele), nişte oameni preschimbaţi în copaci, rochia de mireasă a Sânzienei sau pe Muma Pădurii.

Aş vrea ca spectacolele pentru păpuşi să aducă pe scenă mici ceasornice, mici oameni care se mişcă cu cheiţă. Aşa cum visau romanticii, şi Eminescu al nostru o dată cu ei. Pentru că păpuşile nu sunt decât mecanisme cu suflet de om. Ca femeia mecanică din „Casanova" al lui Fellini. Ca balerina din „Coppelia".

IULIAN BĂICUŞ



Scenă din Sânziana şi Pepelea **de V. Alecsandri la Teatrul „Ţăndărică" (regia: Cristian Pepino)**

GENEROZITATEA SAU ORGOLIUL?

TIMON DIN ATENA de William Shakespeare ● Teatrul Național „VASILE ALECSANDRI" DIN IAȘI ● Data premierei: 2 aprilie 1995 ● Regia: Irina Popescu-Boieru ● Scenografia: Rodica Arghir ● Muzica: Romeo Cozma ● Mișcarea scenică: Dana Coșeru ● Distribuția: Emil Coșeru (Timon), Adrian Păduraru (Apemantus), Petru Ciubotaru (Sempronius), Liviu Manoliu (Lucius), Dan Aciobăniței (Lucullus), Gh. Marinca (Ventidius), Adi Carauleanu (Flavius), Const. Avădanei (Alcibiade), Ion Sapdaru (Poetul), Const. Pușcașu (Pictorul), Valentin Ionescu (Bătrânul atenian), Cătălin Manea (Caphis), Cătălin Cucu (Philotus), Gelu Zaharia (Titus), Vasile Hatmanu (Hortensius), Em. Avasiloaie (Lucillius), Daniel Busuioc (Primul tâlhar), Radu Ghilaș (Al doilea tâlhar), Georgeta Burdujan (Timandra), Pușa Darie (Phrinia), Brîndușa Aciobăniței (O slujitoare), Gabriela Crișu (Fata).

****

Controversat personaj acest Timon, nobil atenian din secolul al V-lea î.e.n.! Comentariile asupra lui au oscilat, de-a lungul vremii, de la opinia lui Aristofan, care, în **Păsările**, lua în derâdere filosofia lui, la Plutarh, care, în „Vieți paralele" („Viața lui Marc Antoniu"), compara destinele celor doi, ambii părăsiți de prieteni când s-au aflat în dificultate; și Lucian din Samosata s-a ocupat de el, în dialogul „Timon sau mizantropul", prezentându-l ca pe un revoltat împotriva zeilor, cărora le reproșează că nu-i pedepsesc pe oameni pentru cupiditatea și lipsa lor de fidelitate.

Shakespeare a pornit, în mod cert, de la Plutarh și Lucian – poate și de la piesa lui Boiardo (**Timon**) –, conferind celebrului personaj o complexitate superioară față de tot ce se scrisese până atunci despre acesta și punându-l în strânsă relație cu momentul istoric sceptic și relativist în care și-a elaborat opera. Valentina Fettinger descifra în destinul lui Timon o nuanță don-quijotescă, Timon, ca și personajul lui Cervantes, pierzându-și „resortul vital" de îndată ce-și pierde iluzia.

Textul shakespearian, ca orice operă valoroasă, oferă mai multe unghiuri de lectură și mai multe posibilități de descifrare a personajului central. La prima vedere, Timon nu-i decât un generos risipitor, animat de un puternic sentiment de prietenie, devenind mizantrop îndată ce descoperă infidelitatea, felonia și zgârcenia presupușilor săi prieteni. Prodigalitatea lui pare doar exteriorizarea generozității, a nevoii funciare de prietenie. Iar evoluția lui spre polul opus, spre o mizantropie feroce, sarcastică ar fi motivată doar de cumplita descoperire că, de fapt, nu prietenia îi lega de el pe cei din juru-i, ci interesul, setea de înavuțire.

Cititorul dispus să reia lectura și să plonjeze în adâncurile personajului și-ar putea pune însă întrebări mai complexe. Nu cumva acest Timon e un orgolios fără măsură? El ascultă și primește cu o plăcere imensă laudele celorlalți, se bucură exploziv de vorbele pompoase ale adulatorilor, e flatat de versurile gongorice ale Poetului și de portretele edulcorate ale Pictorului. Nu cumva acest Timon e și un mare naiv, incapabil să-și dea seama de falsitatea semenilor, lăsându-se orbit de vorbe goale și de atitudini contrafăcute? Și-apoi, e suficient oare să-ți dai seama că niște pretinși prieteni te-au trădat pentru a trece în cealaltă extremitate a atitudinii față de lume? Un om cu un suflet atât de nobil, atât de iubitor de oameni ar fi căzut într-o adâncă tristețe după descoperirea trădării. Dar atitudinea cumplită a lui Timon, imprecațiile lui deznădăjduite, încărcate de ură neîmpăcată la adresa speței umane, căreia îi dorește distrugerea totală, are nevoie de o motivație mai profundă în structura sa psihică. Ar rezulta deci că nu pierderea unei iluzii îl transformă pe Timon într-un simbol al urii universale, că el dorea mai mult decât prietenia semenilor, că un orgoliu imens, devastator îi dictase actele de generozitate. În aceste condiții, explicația pe care Valentina Fettinger o găsește pentru atitudinea lui Timon („erou tragic prin confruntarea unui suflet nobil cu răul din lume"), valabilă în principiu, nu pare a avea suficientă justificare. E și părerea regizoarei Irina Popescu-Boieru care, în caietul de sală (oferit nouă la trei săptămâni după premieră, dintr-o inexplicabilă neglijență a secretariatului literar!), scrie: „Am fost fascinată de Timon și (de) destinul său de două ori în viața mea, la distanță de șapte ani. Prima oară, studentă fiind, l-am citit conform aspirațiilor de atunci și l-am văzut ca pe un erou, un erou tragic, un cavaler fără prihană, care își risipește cu generozitate avutul în numele prieteniei și care, o dată trădat de prieteni, se învește în mantia tristeții sale ca într-un giulgiu... Acum, citindu-l prin prisma propriei experiențe, mai mult decât prin cea a idealurilor, **am fost cutremurată de răutatea lui Timon** (s.n.-Șt.O.), de convingerea lui absurdă că banii merită cheltuiți ca să-ți cumperi oameni în jur și de inconștiența lui; m-a tulburat dorința lui bolnăvicioasă de a stârni recunoștință, dureroasa lui incapacitate de a iertа și voluptatea răzbunării și a distrugerii"... Spectacolul

foto: Brumariu Valentin

Adi Carauleanu și Emil Coșeru în Timon din Atena **de Shakespeare la TN Iași (regia: Irina Popescu-Boieru)**

este transcrierea fidelă a acestei declarații, demonstrarea acestei idei. Fără îndoială, se află în această declarație și în acest demers regizoral concepția omului contemporan și experiențele prin care trece el azi. Numai că textul shakespearian nu se lasă supus în întregime; el tinde și reușește să-și conserve rangul de generalitate și idealitate (acela sesizat de Valentina Fettinger), astfel încât asistăm la tragedia

unui om ce se îngroapă de viu pentru a nu mai vedea răutatea lumii, dar şi la dezastrul unei fiinţe care s-a socotit fără măsură între ceilalţi şi care e victima propriului orgoliu.

Emil Coşeru ţine cu iscusinţă în echilibru această dublă posibilitate de interpretare a personajului, fiind foarte explicit în definirea lui, mai ales verbală, conformă cu viziunea regizorală, dar lăsându-i un subtext subtil pentru o virtualitate pe care actorul nu o exclude. Rolul acesta este pentru Emil Coşeru o izbândă. După ce am avut rezerve faţă de un Oedip a cărui profuzime tragică nu fusese atinsă decât în unele pasaje, îl găsim acum într-o evoluţie scenică foarte bine articulată şi controlată pe toată întinderea ei, în ciuda faptului că e foarte diversă: de la buna-dispoziţie, de la exuberanţa generozităţii (inconştiente?) din prima parte, la şocul descoperirii adevărului dureros că s-a înşelat, că a judecat greşit, că nu şi-a dat seama de adevărata fire a oamenilor, şi până la partea finală, în care suferinţa îl copleşeşte (se aud, aici, ecouri din Lear şi din Filoctet) şi în care mizantropia personajului explodează în imprecaţii ce par a cutremura întregul univers; actorul îşi adecvează mijloacele – stărilor, joacă mai întâi degajat, cu gesturi largi şi elegante, punându-şi farmecul personal în serviciul personajului, pentru ca apoi să schimbe tonalitatea şi atitudinea, să devină crunt în rostire şi contorsionat în ţinută, în gestică, în mişcări, reuşind să umple spaţiul vast al pustiului unde se refugiază cu suferinţa şi ura cosmică pe care personajul le degajă. Vechile precipitări ale rostirii sunt acum mai puţin evidente, deşi nu lipsesc.

Exact şi convingător e şi Adrian Păduraru în susţinerea partiturii lui Apemantus, filosoful cinic, căruia actorul îi conferă cuvenita demnitate şi luciditate tăioasă, colorată de sarcasm. Adi Carauleanu îl interpretează pe Flavius – singurul om cinstit şi devotat din această lume hulpavă şi depravată – cu o bonomie cuceritoare, strădania personajului de a-şi trezi la realitate stăpânul fiind reliefată de actor cu mijloace simple, de mare eficienţă dramatică: vocea caldă, gestul reţinut, sinceritatea sentimentului se adună într-un personaj frumos, purtat în scenă cu mare exactitate.

Grupul prietenilor-trădători (Sempronius, Lucius, Lucullus, Poetul, Pictorul) are unitate în diversitatea interpretării pe care i-o asigură Petru Ciubotaru, Liviu Manoliu, Dan Aciobăniţei, Ion Sapdaru şi Const. Puşcaşu – fiecare cu nuanţe particularizatoare bine subliniate, mai ales în cazul primilor trei. Mai puţin convingător e Const. Avădanei, al cărui personaj – Alcibiade – nu are forţa ce i s-ar cere unui oştean vestit, prin a cărui acţiune războinică este curmat răul dintr-o Atenă subminată de depravare, de corupţie şi imoralitate. De altfel, actorul e pus în situaţii dificile de ideea regizoarei de a-l „monta" într-un fel de „maşină de război" alcătuit din ostaşi cu scuturi şi suliţe, maşină ce apare de două ori pe scenă, având un efect plastic deosebit şi fiind iscusită ca invenţie scenică, dar rămânând ineficientă faţă de scopul propus din cauza alcătuirii ei din persoane neimpunătoare şi a mişcării timide, moi, nesigure pe care ele o practică. Această „maşină de război" ar fi trebuit să cutremure scena şi să impună un sentiment tonifiant, de siguranţă, de garanţie că există o forţă ce poate reteza răul din rădăcină; în realitate, ea nu produce – cum spuneam – decât un efect plastic. E singura adevărată neîmplinire a spectacolului; şi e păcat, pentru că ideea regizorală şi scenografică rămâne valabilă. Şi, pentru că am ajuns la scenografie, să notăm că aceasta e una dintre componentele cele mai solide ale spectacolului, Rodica Arghir concepând decoruri şi costume nu doar adecvate epocii, ci şi deosebit de frumoase ca plastică, funcţionale şi capabile să confere spectacolului unitate de idee şi stil. Ansamblul imaginii scenice nu poate fi însă cuprins şi preţuit de spectator la reala lui valoare pentru că – probabil dintr-un capriciu regizoral – spectatorii nu stau în sală, ci pe scenă, în imediata apropiere a interpreţilor, în ciuda faptului că, aşa cum e gândit şi conceput, spectacolul pretinde o privire de la distanţă. Fără această perspectivă necesară, ochiul spectatorului se pierde în amănunte, decupează, fără voia lui, fragmente de imagine, pierzând armonia, unitatea întregului.

Să fie, oare, potrivită sacrificarea unui spectacol bun şi frumos de dragul ideii la modă a „spaţiilor neconvenţionale"?

ŞTEFAN OPREA

ZBOR FĂRĂ ARIPI

MADÁRKA (Mica pasăre) de William Wharton. Traducerea: Falvay Mihály. Dramatizarea: Sízner Ildikó ● TEATRUL NAŢIONAL DIN TÂRGU-MUREŞ, secţia maghiară ● Data reprezentaţiei: 21 octombrie 1994 ● Regia: Kincses Elemér ● Decoruri şi costume: Labancz Klára ● Distribuţia: Kozsik József (Mica pasăre – Birdy), Tatai Sándor (Alfonso), Nagy József, Csergőffy László (Maiorul).

***

Repertoriul secţiei maghiare a Teatrului Naţional din Târgu-Mureş se prezintă destul de multicolor. Muzicalul **Fii bun până la moarte** de Móricz Zsigmond–Miklós Tibor–Kocsák Tibor, **Comedia erorilor** de William Shakespeare, reluarea montării din 1985 cu piesa **Cui i-e frică de Virginia Woolf`?** de Edward Albee şi premiera **Vizita bătrânei doamne** de Friedrich Dürrenmatt sunt doar câteva repere ale stagiunii. Întru completarea listei de titluri vine spectacolul prezentat în Sala Mică şi având titlul **Madárka – Mica pasăre** de William Wharton.

În marea competiţie literară americană, apar anual nume noi, într-un număr considerabil. Dintre ele, foarte puţine se menţin la suprafaţă. William Wharton „erupe" în anul 1978 cu romanul intitulat „Birdy – Mica pasăre", obţinând premiul de debut. William Wharton este, de fapt, pseudonimul literar al unui pictor-scriitor sau scriitor-pictor, născut în anul 1926 în statul Pennsylvania, într-o familie de origine irlandeză. Al doilea război mondial îi spulberă şansele de a urma cursurile unei facultăţi; Wharton se înrolează în armată. Unele întâmplări zguduitoare trăite pe front apar reflectate în monologurile lui Alfonso din „Birdy", dar mai ales în romanul „Midnight clear" (La noapte se va însenina), apărut în anul 1982. Debarcând în Normandia, participă la luptele din Codrii Ardenilor, până la victorie. După reîntoarcerea în America, se pare că a intrat în învăţământ, îndeletnicindu-se cu pictura. La începutul deceniului al şaselea trece Atlanticul, stabilindu-se la Paris împreună cu familia. Se autodefineşte drept un „pictor care scrie". În romanul „Scumbler", din 1984, îşi expune **ars poetica,** scriitoricească şi plastică totodată: „Sunt convins că picturile mele sunt nişte...

bazaconii. Nu le fac pe o pânză absolut goală, iar lucrurile nu le pictez așa cum se văd ele în realitate. Pictez lumea precum vreau s-o văd. Iată această întâmplare, această carte („Scumbler" – **n.n.**): desigur, asemenea oameni există, toate acestea există, dar eu nu le povestesc precum au fost-sunt. Eu nu sunt reporter... M-aș plictisi la nebunie dacă ar trebui să scriu procese-verbale exacte despre simple fapte, întâmplări, chestiuni, istorioare, oameni. Cu siguranță v-ar plictisi și pe dumneavoastră. (...) Dar sentimentele, impresiile descrise aici sunt adevărate și fidele pe cât pot fi eu de fidel. Acestea sunt sentimentele mele".

Romanele lui William Wharton sunt în mare măsură autobiografice. Titlurilor amintite li se alătură, în acest sens, și romanele „Dad" (Tata), apărut în anul 1981, și „Pride" (Mândrie) din 1985.

Realistul Wharton al contemporaneității cinice și blazate nu-și tăinuiește sentimentele. Credința în adevărurile etern omenești, în valorile umane fundamentale nu-l împiedică să se lanseze în tărâmuri transreale. Această caracteristică o putem descoperi cu ușurință în „Birdy": o mare parte a cărții se ocupă de o știință neobișnuită, **canariologia**, ce umple paginile de jurnal ale adolescentului numit Birdy. Privite la rece, paginile despre comportamentul și obiceiurile canarilor nu prezintă prea mare interes; totuși, cartea a fost un best-seller în America. Birdy este un ins ieșit din comun, călăuzit de legi și reguli proprii, urmându-și fanatic calea, obsedat de o idee poetică: omul este capabil să zboare, liber precum păsările, cu ajutorul **voinței**. Această credință nu poate fi spulberată nici de eșecuri, nici de clinicile psihiatrice. Reeducarea întru normalitate nu-i anulează speranța eliberării din spitalul de boli mintale prin avântare în văzduh.

Adolescentul Birdy, trăind undeva la periferia Philadelphiei – oraș ce evocă Drepturile Omului, toleranța etc. –, cochetează cu ideea zborului, pasionat fiind de creșterea porumbeilor. Perioada sa „colombiană" ia sfârșit o dată cu încercarea de a se lansa în zbor, împreună cu prietenul său Alfonso, de pe un rezervor de petrol – experiment aproape mortal. Incendierea de către tatăl său a „casei" porumbeilor îl va orienta spre studiul canarilor, răstimp în care Al se antrenează, participă la competiții sportive, curtează fetele. Visul lui Birdy devine pentru el realitate, transformând realitatea în vis. Contactul cu micile viețuitoare îl metamorfozează psihic în pasăre, printre ele regăsind căldura familială, sentimentul libertății, dragostea, împlinirile de toate felurile (inclusiv pe plan sexual). Dar realitatea, din păcate, e nemiloasă. În lumea oamenilor, Birdy va fi internat într-un spital de psihiatrie unde se întâlnește cu fostul său amic, Alfonso, întors rănit de pe front. Viitorul acestuia din urmă depinde de reușita vindecării prietenului său. Bântuit de imaginea coșmarescă a războiului, Al își reevaluează noțiunile de normalitate și demență, pentru ca, în finalul romanului, să-și ia zborul alături de un Birdy „însănătoșit".

Ideea spectacolului semnat de regizorul Kincses Elemér se poate rezuma astfel: suntem cu toții prizonieri. Captiv este adaptabilul, captiv este și rebelul. Doar coliviile diferă (decor sugestiv, creat de Labancz Klára). Totuși, sunt colivii. Trebuie evadat de-acolo. Unde? În existența umană ideală? Există oare așa ceva? În lumea obișnuită, cotidiană? De-acolo vine Al cu aripile frânte. Întrebări la care nu există răspuns. Totuși trebuie evadat! Să te înscrii într-un zbor planat. Foarte sugestiv a fost conceput finalul spectacolului: din imensa colivie (celulă de spital, totodată), eroii captivi ies printre gratii spre public, într-o stare catarctică de bucurie, lovindu-se de zidul invizibil înălțat de sufletele spectatorilor care, la rândul lor, sunt captivii sălii de spectacol care, la rândul ei, este captiva teatrului, aflat și el în captivitatea orașului, și tot așa, până la limita Pământului. Numai că nici Pământul nu este liber, se află în captivitatea sistemului solar, care... Ce-i de făcut în atare situație? Trebuie înaintat. „Eu am picioare pentru hoinăreală, tu ai ochi, să vezi pe unde călcăm", deci putem merge înainte împreună; cu o singură condiție: să ne regăsim. Suntem în stare de asta? Trebuie!

Rolul maiorului-medic psihiatru este interpretat alternativ de actorii Nagy József și Csergőffy László. Primul se rezumă la vociferări – ce stau bine unui ofițer superior, nu? –, secondând cuplul Birdy-Al; cel de-al doilea își îmbogățește personajul, reușind o implicare organică în spectacol. Alfonso, în interpretarea actorului Tatai Sándor, este credibil din primele momente ale spectacolului, făcând evidentă o combustie interioară puternică. Eroul aduce uneori o licărire de bună-dispoziție în spectacol. Cred că Tatai Sándor se află la cel mai reușit rol al carierei sale.

Surpriza și revelația montării este însă interpretul rolului Birdy, actorul Kőszík József. Trăirile lăuntrice intense în scenele mute din spital emană durere și suferință, materializate în șiroaiele de lacrimi ce-i curg minute în șir pe obraji. Trecerile bruște la momentele de flash-back și invers actorul le face cu multă ușurință, deși acestea pretind o concentrare maximă din partea lui. Interpretarea impecabilă a celui mai complex rol al spectacolului denotă seriozitate, ambiție și har actoricesc.

Analizând minuțios și subtil, dar mai ales simțind adânc sentimentul zborului, Kincses Elemér a creat un spectacol clar și frumos. În caietul-program își motivează opțiunea pentru text prin gânduri ce definesc totodată concepția regizorală: „Vă mărturisesc: eu însumi sunt o pasăre. Cel puțin simt o dorință nețărmurită de Libertate, încă de la naștere. În schimb există un adevăr exasperant, de netăgăduit: nici o pasăre nu a rămas în aer pentru veșnicie".

STRACULA ATTILA

CĂUTÂND POZIȚIA PIERDUTĂ

TŰVÉ-TEVŐK (Căutătorii) de Illyés Gyula ● TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN TIMIȘOARA ● Data reprezentației: 12 martie 1995 ● Regia: Sándor János (Ungaria) ● Decoruri și costume: Mira János (Ungaria) ● Muzica: Csíky Csaba ● Coregrafia: Valkay Anna ● Distribuția: Mátray László (Jupânul), Gáll Annamária (Jupâneasa), Deák Irén (Mireasa), István István (Ucenicul), Ferenczy Annamária (Mama mirelui), Higyed Imre (Tatăl mirelui), Dukász Péter (Mirele), Fall Ilona (Servitoarea), Magyari Etelka (Servitoarea mică), Nemes Péter, Majorán Attila (Nuntași).

**

O dată cu numirea tânărului actor Demeter András în funcția de director al Teatrului Maghiar de Stat din Timișoara, care poartă numele marelui dramaturg clasic maghiar Csíky Gergely, instituția a făcut o hotărîtoare cotitură repertorială și calitativă. Stau mărturie două dintre spectacolele sale, care au avut premiera în prima parte a stagiunii.

Căutătorii este o piesă pe care Illyés Gyula, scriitor de seamă al literaturii maghiare, o califică drept comedie rustică, inspirată din snoave și povești populare. Autorul notează în prologul

piesei: „Din piesele cu care comedianții de odinioară (...) descreteau frunțile nu au mai rămas decât fragmente, crâmpeie, sau referiri, trimiteri la acestea. N-ar fi oare interesantă reînvierea lor?" Astfel s-a născut această metaforă în versuri a temei „piatra din casă". Regizorul Sándor János, invitat din Ungaria, continuă tradiția montărilor de piese așa-zis populare, cu priză la public. Nu lipsesc găselnițele regizorale și actoricești binecunoscute, dar meritul spectacolului constă în transpunerea pe o treaptă superioară a limbajului scenic adoptat. Dintre interpreți se detașează Gáll Annamária, în rolul Jupânesei avare, Dukász Péter, în Mirele puhav și retardat mintal și István István, în Ucenicul brav și descurcăreț.

Al doilea spectacol, care a avut premiera cu aproape două luni după celălalt, dă primele semne ale revigorării trupei timișorene. Piesa într-un act **Soldații** de autorul englez Robin White prezintă o fațetă mai puțin glorioasă a vieții militare. Prologul muzical din foaier, cu marșuri ostășești de odinioară, trezește în spectator nostalgia fanfarelor militare, a defilărilor, a uniformelor de paradă de altădată. Spectacolul, în schimb, este crud precum lumea din care s-a inspirat autorul.

KATONÁK (Soldații) de Robin White. Traducerea: Papp Zoltán ● TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN TIMIȘOARA ● Data reprezentației: 13 martie 1995 ● Regia: Gáll Ernő (Ungaria) ● Decoruri: Mira János (Ungaria) ● Costume: Nagy Krisztina (Ungaria) ● Muzica: Kutassy Ferenc ● Coregrafia: Valkay Anna ● Distribuția: Demeter András István, István István (Daniel), Zorkóczy Zenóbia, Stadler Andrea (Mary), Dukász Péter (Bărbatul), Mátyás Zsolt, Bandi András Zsolt (Mosquito I), Balázs Attila, Csiszér Lajos (Mosquito II).

***

Istoricii susțin că de la încheierea celei de a doua conflagrații mondiale armele n-au tăcut nici măcar de sărbători. Undeva, pe pământ, duduie mai departe tunurile, lupta continuă, inocenții sunt măcelăriți, femeile surit violate, căminele sunt aruncate în aer. Eroii piesei sunt doi soldați, numiți de autor Mosquito I și Mosquito II (Tânțar I și Tânțar II), ce-și câștigă existența din sângele semenilor lor, pe care îi exterminâ. Dar atât soldații cât și populația civilă sunt niște victime. Victime ale iraționalității, așa cum sunt cele pe care le vedem seară de seară urmărind la televizor secvențe oribile ale războaielor din Bosnia, Cecenia ș.a.m.d. Demența unei lumi lipsite de Dumnezeu este ceea ce încearcă să redea, prin mijloacele teatrale specifice, acest spectacol regizat de Gáll Ernő (invitat din Ungaria). Cei doi soldați sunt alternativ interpretați de către patru absolvenți ai Academiei de Artă Teatrală din Târgu-Mureș, promoția 1994, angajați la Timișoara: Mátyás Zsolt – Balázs Attila, respectiv Bandi András Zsolt – Csiszér Lajos, toți patru fiind cunoscuți din grandioasa montare târgumureșeană cu **Tom Paine**, în regia lui V. I. Frunză. I-am văzut pe primii doi: Mátyás Zsolt joacă un soldat dur, dar cu slăbiciuni sufletești vizibile, iar Balázs Attila – unul brutal, necioplit, rob al instinctelor.

Semne ale renașterii Teatrului Maghiar de Stat din Timișoara se văd limpede în acest spectacol. Instituția își cucerise cândva un loc în galeria valorilor teatrale prin montările regizorilor Ioan Taub, Emil Josan, Kóra Ilona, Constantin Anatol, Rappaport Ottó, Fábián Ferenc, Cseresznyés Gyula, Tompa Miklós, Petre Bokor, Ioan Ieremia, Mihai Berechet, Tőmőry Péter și Magdalena Klein. Așteptăm confirmarea în viitor a semnelor de acum.

CÂINELE

BUZUNARUL CU PÂINE de Matei Vișniec ● TEATRUL „SICĂ ALEXANDRESCU" DIN BRAȘOV ● Data reprezentației: 10 aprilie 1995 ● Regia și scenografia: Vitalie Bichir și Marius Cisar ● Distribuția: Vitalie Bichir (Bărbatul cu baston), Marius Cisar (Bărbatul cu pălărie).

***

E greu să joci prost Vișniec; e o plăcere să joci Vișniec, ne-o demonstrează și tinerii actori Vitalie Bichir și Marius Cisar de la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov, în **Buzunarul cu pâine.** Savoarea și plasticitatea replicilor scurte, umorul, farmecul lirismului colocvial, paradoxurile limbii, vibrația umană a comunicării îi deschid actorului, cu generozitate, calea către expresie... Gravitatea temei dramatice – ingenioasă și simplă, de descendență beckettiană – nu sufocă duioșia, o anume ingenuitate și gratuitate pe care dialogul le conține, amintind de libertatea jocului de copii. Nu înseamnă că teatrul lui Vișniec e unul facil, și cu atât mai puțin ar trebui să rezulte că scad meritele performanței celor doi actori de la Brașov. Atât doar că un model demn de evocat pentru **specificitatea** genului dramatic este scriitura pieselor lui Matei Vișniec, literatura aceasta care, vezi bine, își clamează fără echivoc sau timiditate cea de-a doua natură: scena.

Zăbovind în jurul unei fântâni din care răsar ecourile unui urlet de câine, Bărbatul cu baston și Bărbatul cu pălărie, întruchipați de Vitalie Bichir și Marius Cisar, conturează cu limpezime raporturile de putere dintre ei, dar și dintre fiecare și nenorocita ființă din subteran. Tinerii actori înțeleg foarte bine: nu este vorba pur și simplu despre neputința manifestării actului caritabil, ci despre un conflict **de putere** între cei doi, pentru câștigarea posesiei morale asupra animalului. Orgoliu derizoriu, de vreme ce ploaia de bucăți de pâine din final revelează similaritatea condiției existențiale a celor doi cu aceea a câinelui – hrănit și el de aici, tot cu bucăți de pâine. Vitalie Bichir și Marius Cisar rezumă desfășurarea spectacolului la forma inițială a textului lui Vișniec și renunță la facultativa continuare a tramei, în care Bărbatul cu pălărie urma să descindă în teritoriul de dedesubt, iar comunicarea cu cel de deasupra, de unde protagoniștii noștri sunt bombardați cu pâine, să ia o turnură ironic-mistică. Efectul spațial de suprapunere, așa cum l-a conceput Nicolae Scarlat la Piatra-Neamț, este înlocuit aici de unul temporal, căci pe Vitalie Bichir și Marius Cisar ideea universului închis, limitat ierarhic de altul, i-a condus la reprezentarea dramei, **oriunde ar fi plasată ea**, în sens ciclic: un **perpetuum** de destin istoric. Ultima scenă este o relterare a celei dintâi, în același spațiu dramatic cuprins între patru pereți.

SEBASTIAN-VLAD POPA

PUNCT DE SPRIJIN ÎN IMPONDERABIL

PUNCT DE SPRIJIN de Gheorghe Ciolpan ● TEATRUL „ARLECHINO" DIN BRAȘOV ● Data reprezentației: 14 aprilie 1995 ● Regia: Gheorghe Ciolpan și Liviu Steciuc ● Interpretează: Gheorghe Ciolpan.

****

Zăbovind la Brașov mai bine de o săptămână, la Festivalul de Teatru Contemporan, ce descopăr? Excepționalul mim basarabean Gheorghe Ciolpan, pe care vi-l puteți aminti de la edițiile '91 și '92 ale Galei de la Costinești și despre care nu mai știam nimic în ultima vreme, este acum brașovean, figura emblematică a Teatrului de păpuși „Arlechino". De invidiat directorul teatrului, Liviu Steciuc, care sporește prestigiul instituției nu numai prin câștigarea unei personalități, ci și adăugându-i o nouă disponibilitate de comunicare stilistică.

Gheorghe Ciolpan aduce cu sine un univers cu neputință de evaluat altfel decât prin confruntarea lui cu cel al poeziei. Actorul nostru se eliberează de complexul „tipologistic" – să-l numim **complexul Daumier** – în arta mimului și exprimă prin caricatură sau șarjă mai puțin caractere, cât esențe de gestualitate umană, esențe de umanitate. Pentru Gheorghe Ciolpan, arta aceasta **a lui**, de directă descendență paleoteatrală, fără a se înstrăina de funcțiile tradiției genului, își revendică înrudirea în spirit și cu dansul, astfel încât în scenariul spectacolului se implică intuiția de coregraf. **Punct de sprijin**, spectacol cunoscut în mare parte și de cei ce l-au întâlnit pe Gheorghe Ciolpan la Costinești, este un exemplu de sublimare a gestului uman și de transfigurare a trupului omenesc în hieroglifa identității lui cosmice.

Trecerea omului prin vârste este poate momentul cel mai impresionant. Mișcarea se descompune în abia perceptibile pulsații – ai spune vegetale –, apoi își găsește coeziunea activă și majestuoasă a maturității. Urmează a se frânge la rându-i, regresiv, chemată de starea originară.

Nici caracterele întruchipate de mim nu pierd aura lirismului imanent oricărei insinuări de mișcare și nu adâncesc în sens polemic trăsăturile. Gheorghe Ciolpan obține efectul unui grotesc jovial, seren, în care simulacrele de caricatură nu demistifică, ci descriu, de fapt, principii naturale de existență comunitară sub un semn integrator, de echilibru, ce admite varietatea funcțională a lumii.

Gheorghe Ciolpan aduce pe scena românească acea impresie de robustețe profesională prin care ne-am obișnuit să apreciem buna școală rusă de teatru. Artistul basarabean a absolvit-o la Chișinău (Institutul de Teatru) și la Sankt-Petersburg (Institutul de Muzică și Cinematografie). Mai important este faptul că Gheorghe Ciolpan și-a asumat destinul artistic într-un mod radical și prin nimic concesiv față de sine. Discret până la a pierde orice **punct de sprijin** în contingent. Împletind obsesia pentru teatrul **lui** cu o râvnă a exercițiului pentru care nu sunt lesne de găsit instrumente de măsură. **Punct de sprijin** înseamnă, în definitiv, o provocare: ce punct de sprijin mai poate pretinde un trup evadat din noaptea gravitației?

SEBASTIAN-VLAD POPA

MOLIÈRE ȘI BULGAKOV, COAUTORII UNEI COMEDII ENIGMATICE

JOURDAIN CEL SCRÂNTIT (MOLIERIANA) de Mihail Bulgakov ● TEATRUL „ELVIRA GODEANU" DIN TÂRGU-JIU ● Data reprezentației: 8 noiembrie 1994 ● Regia și ilustrația muzicală: Cristian Juncu ● Scenografia: Viorel Penișoară-Stegaru ● Distribuția: Valeriu Bâzu (Louis Béjart, Jourdain), Ionuț Stoica (Hubert, Doamna Jourdain), Adriana Brânzan (Doamna Molière, Lucile), Dan Dobroiu (Lagrange, Cléonte), Luminița Sorog-Goșa (Doamna de Brie, Dorimène), Corina Prună (La Thorilière, Marchizul Dorante), Simona Popescu (Doamna Beauvol, Nicolle), Constantin Eremia (Covielle, Valetul lui Cléonte), Nicolae Vicol (Domnul de Brie, Maestrul de scrimă), Ion Alexandrescu (Du Croisy, Pancrace, Notarul), George Drăghescu (Profesorul de muzică), Cristinel Dobran (Profesorul de dans), Dan Calotă (Brindavoin, Valetul lui Jourdain), Camelia Stoica (Croitorul), Dana Scoroșanu, Ion Bican (Don Juan, Statuia Comandorului, Dansatori, Muzicieni, Bucătari).

***

Parafrazele lui Mihail Bulgakov după piese celebre nu sunt totdeauna atât de stringent compuse și nici atât de penetrante ca lucrările sale originale. Dar anumite racursiuri satirice îmbogățesc cu câte un sens nou ceea ce inspiratorii predecesori i-au dăruit ca materie literară scriitorului rus. În **Jourdain cel scrântit**, după molierescul **Burghez gentilom**, intenția autorului secund e de a răsturna situația esențială: ieșită din minți e lumea din jurul onestului cetățean, pe care-l torturează, prin batjocuri grobiene, atât ai lui cât și străinii.

E aici și o notă forțată, pe care spectacolul Teatrului „Elvira Godeanu" din Târgu-Jiu o accentuează, însă într-un mod atât de inventiv încât uităm nedreptățile ce se fac unor personaje. Cine le face? Literatul rus? Regizorul Cristian Juncu? E greu de spus; literatura e absorbită în montare în așa fel încât după reprezentație s-ar putea elabora un scenariu inedit, cu mai mulți semnatari. E în afară de orice îndoială că tânărul începător în ale teatrului are personalitate. Fantezia lui e mulată pe ideea ce vertebrează întregul.

Avem astfel, în scenă, o ambianță misterioasă (cu oarecare exces de întuneric), cu inflexiuni ritualice; apar și dispar pe neașteptate personaje, se încing sarabande, o muzică diversă, în caleidoscopie studiată a partiturilor, însoțește mișcările de grup. Sunt momente în care printre oameni par a se amesteca spectre. Măștile capătă funcții definitorii. Felinarele decupează spații enigmatice. Pantomima e inserată în acțiune. Comicitatea înscenării are efecte originale. Umorul are nerv. Nu e foarte bine stăpânită interpretarea, în toate registrele voite de regizor; unii vorbesc prea încet; dar avem a ține seama că majoritatea actorilor au fost amatori și se profesionalizează acum, manifestând bunăvoință și disciplină.

De fapt, ni se joacă, de către trupa lui Molière, un spectacol cu **Burghezul**

Scenă din Jourdain cel scrântit de Mihail Bulgakov la Teatrul „Elvira Godeanu" din Târgu-Jiu (regia: Cristian Juncu)

gentilom. Un fel de repetiţie generală. Jourdain iubeşte teatrul, îl proclamă, crede în el. Diferite accidente întrerup, din când în când, evoluţia spectacolului în spectacol, pentru a ni se păstra sentimentul de dublu-public. Molière e bolnav; nu apare, un actor îi ţine locul, făcând tot ce hotărîse directorul. Merituoasă şi inventivă, scenografia lui Viorel Penişoară-Stegaru stilizează expresiv cadrul şi costumele.

Reţinem numele actorilor Valeriu Bâzu (Béjart – în trupa lui Molière, Jourdain), Adriana Brânzan, Ionuţ Stoica (în travesti), Ion Alexandrescu, Dan Calotă (valetul lui Molière, iar în piesă valetul lui Jourdain). În fond, toţi îşi fac datoria cu credinţă.

I s-a mai spus spectacolului, nu prea inspirat, şi **Molieriana**. Altminteri, o lucrare notabilă.

O GOGOLIADĂ SPIRITUALĂ

CĂSĂTORIA de N. V. Gogol ● TEATRUL „ELVIRA GODEANU" din TÂRGU-JIU ● Data reprezentaţiei: 21 martie 1995 ● Regia şi ilustraţia muzicală: Cristian Juncu ● Scenografia: Viorel Penişoară-Stegaru ● Fotografie: Horaţiu Firică ● Distribuţia: Adriana Brânzan (Agafia Tihonovna), Simona Urs (Arina Panteleimonovna), Iosefina Stoia (Fiokla Ivanovna), Vladimir Juravle (Podkoliosin), Adrian Andone (Kociakariov), Ionuţ Stoica (Jumară), Valeriu Bâzu (Anicikin), Ion Alexandrescu (Jevakin), Corina Prună (Dunecika), Dan Calotă (Stepan).

Cred că prin apariţia lui Cristian Juncu, elev al Cătălinei Buzoianu, în lumea scenei, s-a mai născut un regizor. Va veni, probabil, o vreme când nu-i vom mai putea număra ca prezenţe efective chiar de la debut. Vor avea de aşteptat; îi vom căuta pe cine ştie unde. Deocamdată, însă, ne ţinem după ei şi le catagrafiem reuşitele. Ele sporesc prestigiul unor trupe, al unor instituţii şi dau speranţe multor actori care, în lipsa regizorului calificat, vegetează şi se rutinizează fabricând spectacole moarte din născare.

Cristian Juncu îşi reconfirmă virtuţile dovedite de la începutul său de carieră (la Târgu-Jiu), tot aici, cu noua sa izbutire artistică, anume comedia **Căsătoria** de Gogol. Şi acum, în firele comice ale veselei scrieri se împleteşte şi unul negru, tragic, întreţesut cu migală şi pricepere, pentru ca îngrozitul de căsnicie Podkoliosin să-şi dea duhul până la urmă, înnebunit de perspectiva unei însurători forţate. Indecizia paralizantă a eroului, care stăpâneşte atâta haz, dorinţa lui de a avea o nevastă şi incapacitatea de a finaliza intenţia conubiliară sunt alternate cu voioşie, tristeţe, neputinţă de a se înţelege pe sine, de actorul craiovean Vladimir Juravle. El, remarcabila duenă Iosefina Stoia (Fiokla Ivanovna, guralivă Celestină), Adrian Andone, tânăr cu însuşiri interesante în materie de comedie modernă, epurată de artificii (Kocikariov, prietenul exasperat al eternului mire fugitiv), precum şi Viorel Penişoară-Stegaru, scenograf ingenios, profesionist expert, autorul ineditei plantaţii scenice, s-au alăturat echipei de la Târgu-Jiu nu numai în calitate de

colegi, ci şi, într-un fel sau altul, de profesori ai noii trupe a Teatrului „Elvira Godeanu". Directorul instituţiei, Marian Negrescu, vădeşte pricepere managerială, izbutind astfel, cu aceşti noi angajaţi, o accelerare a profesionalizării în formaţia sa, adăugând valori reale distribuţiilor. Alege repertoriul cu seriozitate şi se încredinţează, curajos, unui regizor tânăr, pe care, de altfel, tot el îl lansează.

Spectacolul se joacă pe scenă, cu publicul împărţit în două, pe gradene înalte. Un spaţiu de joc e în stânga, descoperit prin manipulări nostime de paravane; un altul e în dreapta (adică în sală, dezvăluit, când e cazul, prin ridicarea cortinei), iar un al treilea e chiar incinta dintre cele două grupuri de spectatori. Actorii gravitează, iuţi şi abili, între cele trei locuri ce le sunt rezervate, nu fără dificultăţile inerente unui topos complicat cu îngustări şi strâmtorări. Ritmul vioi, cadenţa nimerită a mişcărilor, perindarea a mereu altor peripeţii scenice dau vioiciune montării. Fac să se urmărească în atenţie neslăbită aventurile eroilor nu numai în locuinţele prevăzute de autor, ci şi pe drumurile (evocate doar în text) dintre ele.

E citat, în caietul-program, un pasaj din gândirea gogoliană ce ar justifica, probabil, credinţa regizorului şi a actorilor că ne aflăm în regnul comediei dramatice: „Pământul e cutremurat de o angoasă de neînţeles, viaţa devine din ce în ce mai dură; totul degenerează; un singur lucru a crescut, sub ochii tuturor: imaginea gigantescă a durerii". E un punct de vedere posibil pentru înscrierea tribulaţiilor matrimoniale ale unui oarecare într-un perimetru ce are pe-o latură o bucurie iminentă, iar pe cealaltă, un final coşmaresc. În ce priveşte însă forma spectacolului (în care nu toate se desfăşoară cu plauzibilitate, dar caracteristica e de comedie satirică despre o existenţă terifiată), aş cita un alt gând al lui Gogol, pe care îl presupun nimerit aici: „Există o comedie nobilă, calc fidel al societăţii ce evoluează sub ochii noştri, o comedie care, prin profunzimea ironiei, stârneşte râsul, nu numai râsul impresiunilor facile, născut dintr-o vorbă de spirit rapidă sau dintr-un calambur, râsul vulgar, convulsiv şi grimase (...), ci acel râs electric, tonifiant, care ţâşneşte liber şi spontan (...) şi care se naşte dintr-o plăcere senină a sufletului şi este produsul unui spirit fin şi elevat".

Cam aşa se vede **Căsătoria** pe scena de la Târgu-Jiu, unde caricaturizările sunt măsurate, zeflemeaua e subţire, alertetea imaginilor – decantată de imbolduri exhibiţioniste. Adriana Brânzan e o logodnică nostimă, un bibelou domestic; Simona Urs, o mătuşă grijulie, cu spontaneităţi surprinzătoare sub aparenţa de maică-stareţă. Iar Ionuţ Stoica, Valeriu Bâzu, Ion Alexandrescu îi figurează pe cei trei pretendenţi vârstnici ai domnişoarei bune de măritiş; nu le lipseşte decât o cizelare mai atentă a măştilor şi comportamentelor pentru a fi la cota generală a reprezentării. Corina Prună şi Dan Calotă conturează în chip simpatic o servitoare foarte mobilă şi un valet în somnolenţă perpetuă.

Dintr-un punct de vedere mai larg, spectacolul **Căsătoria** e şi schiţa unui studiu de caractere comice, în acest sens pledând nu numai tipurile reuşite, ci şi relaţia excelentă, de contrast, dintre împăslitul şi veşnic îngrozitul Podkoliosin (Vladimir Juravle) şi agitatul, raţionalul Kocikariov (Adrian Andone).

VALENTIN SILVESTRU

TELETEATRU

INFUZIE DE TEATRALITATE

După un interesant periplu pe scenele teatrelor din ţară, piesa lui Dumitru Solomon **Transfer de personalitate** intră cu succes şi în repertoriul micului ecran. După ce a cunoscut fanteziste montări în cheie clovnească, dantescă şi chiar christică, istoria negustorului luat drept jefuitorul propriei sale prăvălii revine în sfera realităţii care i-a şi furnizat iniţial acest subiect cehului Jaroslav Hašek, proza sa inspirându-l apoi pe scriitorul român.

Meritul readucerii la matca stilistică originară se datorează regizorului Silviu Jicman care, respectând întru totul litera şi spiritul celor zece tablouri ale piesei, a realizat un decupaj cu adevărat de teleplay, asigurând fluenţa naraţiunii într-o manieră televizivă, prin alternanţa planurilor generale, dar şi a prim-planurilor, a privirilor de ansamblu, dar şi introspective. Scenograful Ioan Olaru a descoperit o ambianţă extrem de propice dezvoltării tramei, replasând-o într-un decor emblematic pentru timpul şi locul care au generat-o: imperiul austro-ungar. Directorul de imagine Nicolae Niţă a rezonat cu restul echipei, transpunând în imagini, cu fidelitate şi acurateţe, toate detaliile viziunii, începând cu eclerajul rafinat şi compoziţia semnificativă a cadrajului, terminând cu surprinderea jocului nuanţat al actorilor.

De ce se dovedeşte atât de important scrupulul veridicităţii? Pentru că tocmai în verosimil constă miza acestei tragicomedii, transferată pe nesimţite în regnul farsei absurde. Glisarea aceasta e spectacolul secund care individualizează scriitura dramaturgului, renumit pentru extraordinara sa capacitate de a personaliza problematicul, de „a transforma abstracţiunea ideilor într-un spaţiu dens de umanitate, înduioşător de concret, de palpabil, de reprezentativ" (Lucian Raicu). Teatralitatea formidabilă a pieselor sale „de idei" şi nu doar a celor „cu şi despre filosofi" provine din talentul de a crea conflictualitate, de a medita şi de a invita la reflecţie. Prin virtuozitate tehnică, născută dintr-o subtilitate intelectuală aparte, D. Solomon fixează în dialog substanţa dramatică, astfel încât replica focalizează simultan înţelepciunea şi ironia, declanşând o confruntare dialectică insolită între aforismul cu bătaie lungă şi poanta cu efect imediat. De altfel, întreaga operă i-ar putea fi subsumată exclamaţiei unui erou al său: „Nu pot să tac. Trebuie să-mi menţin condiţia logică!" [titlul schiţei dramatice (1967), devenită piesă „de jucat în pauză" (1989), este **Dispariţia**, iar numele personajului, Călătorul nr. 1]. O posibilă profesiune de credinţă exprimată spontan încă din primii ani ai carierei şi care-i confirmă consecvenţa în obsesia salvării prin gândire, prin raţionament.

Aceasta este, în fond, şi soluţia la care recurge in extremis năpăstuitul Pavliček, amintind, într-un fel, de pirandellianul Henric IV, care alege şi el calea evaziunii pentru a se apăra de tortura semenilor. Doar că drama negustorului se consumă nu în termeni psihiatrici liber asumaţi, ci în parametrii foarte precişi ai existenţei sale sociale. Totul plecând de la excesul de zel a doi

polițiști care – culmea – filosofează și ei, dar la limita rizibilă a obtuzității absolute (excelenți Doru Ana, cu impozant ascendent în emiterea truismelor inepte, și Ioan Chelaru, într-o continuu umilă stare interogativ-retractilă).

Suverană este stupiditatea care aneantizează intelectul, conștiința. Malaxorul autorității represive operează cu verdicte și diagnostice prefabricate, vehiculate în virtutea unei practici rutiniere ce-i asigură viabilitatea curentă. Comisarul (caricaturizat de Mircea Rusu cu maliție și un deosebit simț al măsurii) e un tip inteligent, dar indiferent, care, o dată ce și-a enunțat sloganul – „Eu am să scap orașul de hoți și reviste porcoase!" –, își permite luxul să confunde virtualul păgubaș cu ipoteticul agresor, abandonându-se deliciilor imediate furnizate prompt de subaltern (subcomisarul lui Sebastian Comănici debordând de servilism). În ordinea „distracțiilor" intră și frunzărirea paginilor de almanah licențios, și desfășurarea pseudo-anchetării cazului în speță, când se grăbește să deformeze declarația consemnând că arestatul „a adus ultragii poliției în exercițiul funcțiunii, punând la îndoială sistemul nostru logic" (!). Interes manifestă doar pentru încercarea de a o seduce pe logodnica îndurerată, un alt personaj ce trăiește parcă în virtutea unor habitudini care o obligă să se îngrijoreze, să se indigneze, să se înduioșeze la comandă (Emilia Popescu într-o matură compoziție grav sarcastică, amendând reacțiile stereotipe ale eroinei).

În același registru, al conformismului comportamental, menajera (Lucia Maier, respectând cu rigoare ponderea personajului) deschide nu doar la propriu (vezi una dintre parcimonioasele secvențe de exterior), ci și la figurat o poartă spre semnificația metafizică a acestei întâmplări doar aparent banale. Mai întâi, o simplă, regretabilă confuzie remediabilă, devenită eroare judiciară în toată regula, consfințită de către judecător (Constantin Dinulescu incriminând caustic imaginea superficialității în pragul pensionării), de către medic (Petre Patric Marin, semnalând fără ostentație suficiența și lacunele profesionale ale doctorului).

Tovarăș de încarcerare al vinovatului fără vină este un individ (Dorel Vișan construiește acest personaj de mare labilitate caracterială cu un aplomb excepțional, uzând de un cameleonic histrionism de mare artă) culpabil pentru un delict defel întâmplător: substituirea de persoană – travestirea în alegător plătit. Reținerea s-a făcut însă pentru simpla găinărie a însușirii hainelor de împrumut, și nu pentru grava încălcare a legii – măsluirea votului. O altă formă de mistificare a identității într-un univers familiarizat deopotrivă cu logica ilogică și cu depersonalizarea ființelor în deficit de personalitate. Precum protagonistul – individ comun prin excelență, care se lasă pradă atât brutalității atacului violent, cât și exceselor de tutelă și lecțiilor de rezistență administrate de zelosul și dubiosul său companion, care îi furnizează ideea refugiului într-un martiriu străin, generic, dar oricum nobil. Florin Zamfirescu și-a apropriat personajul până la identificare, evidențiindu-i și inocența, și credulitatea, dar și constanța – o demnă recluziune nu neapărat în ipostaza de delincvent ce i-a fost arbitrar impusă, ci în cea de vizionar ce i-a fost insidios sugerată pentru a-l compromite plasându-l în spațiul demenței patologice și nu în sfera indignării firești, dislocându-l din normalitate prin deriziune.

De altfel, translarea din cotidianul unei epoci revolute în metafizica perpetuă și, de aici, automat, în actualitate, împlinește intenția dramaturgului de a emite speculații sofistice valabile pentru realități de ieri, de azi, de mâine, în dorința de a propune și spectatorului soluția conștientizării propriei situații printr-un neîntrerupt exercițiu de gândire, singurul remediu împotriva unei damnări apriorice a omului mereu aflat sub incidența infernului reprezentat de „ceilalți", dar și de sine însuși.

IRINA COROIU

Scenă din Transfer de personalitate **de Dumitru Solomon la Teatrul Dramatic din Galați (regia: Adrian Lupu)**

TREPTE SPRE TEATRUL DE MÂINE – Atelierul Andrei Şerban, Arad 1994 regia Florin Mihăilescu, coproducţie PANOCEANIC–FAV–TVR–UNITER

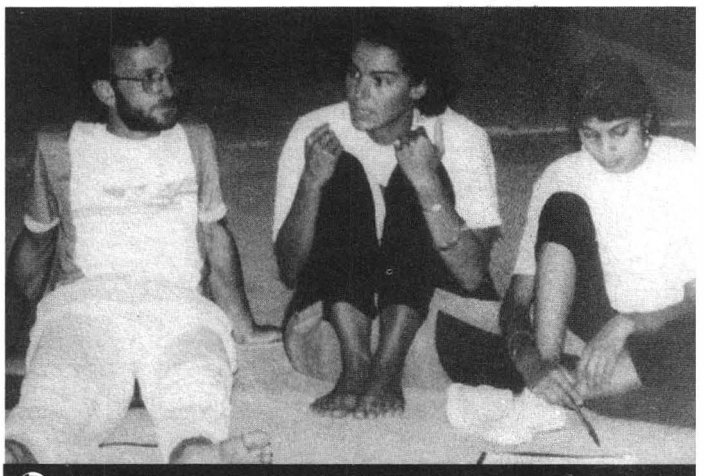
STAREA DE GRAŢIE

Angajarea în aventura cinematografică a unei aventuri teatrale pare asemeni unui pact faustic. Pariul realizării unui film documentar despre atelierul lui Andrei Şerban de la Arad presupune fixarea în imagini a efemerului unui experiment prin excelenţă dinamic şi pasager. Doar că această încercare colectivă are un pronunţat caracter de excepţie, de unicitate, pentru fiecare în parte reprezentând o clarificare interioară întru eternitate. Calitatea de exemplaritate a impus de la sine echivalarea filmică a exclamaţiei „Opreşte-te, clipă!", respectiv soluţia ralenti-ului devenit laitmotiv. O dilatare temporală insolită, însoţită de înregistrarea declaraţiilor din conferinţa de presă. De fapt un summum de idei şi principii ilustrate miraculos pe parcursul celor zece zile de **workshop** şi cinematografiate cu meticulozitate, dar şi cu spectaculosul profesionalism al echipei de cineaşti. Rezultatul, un volum de treizeci de ore de proiecţie (s-a filmat cu trei aparate, simultan, de către Corina Tudose, Alexandru Goldgraber şi Florin Mihăilescu) care au trebuit apoi comprimate, deocamdată în două episoade a câte o oră, cel de al treilea („exerciţii pe teme shakespeariene") aflându-se în proiect. Pentru că, în ciuda precizării din preambul că este vorba doar despre o „mărturie discretă a camerei de luat vederi", directorul de imagine Florin Mihăilescu şi-a asumat şi rolul de regizor, elaborând cu rafinament discursul cinematografic într-o subtilă didactică autoimpusă. Condensarea a determinat o restructurare a însesi demonstraţiei teatrale (un sprijin deosebit venind şi din partea monteuzei Victoriţa Nae), care s-a ordonat într-o coerenţă perfect elocventă.

O gradaţie conform cu simplitatea şi sinceritatea demersului iniţiat de maestrul regizor în scopul nobil al revitalizării şi purificării spiritului. O sensibilizare dincolo de raţionalitate, o stimulare a imaginaţiei, o reîntoarcere la inocenţa infantilă în vederea grăbirii maturizării, dar cu grija feririi de sclerozare printr-un exerciţiu continuu de cercetare, de reanimare a instinctului creator, a talentului ce se cere stimulat, cultivat, dezvoltat, ocrotit. Lung fiind drumul educaţiei către inspiraţie, către starea de graţie.

Cei patruzeci de „aleşi" (printre care se complăceau în anonimat o mare stea şi o vedetă în devenire, un regizor din tată-n fiu, o perseverentă a show-ului solitar, un tânăr critic din „Direcţia 9", studenţi, aspiranţi) apar aureolaţi de nimbul comuniunii, dobândit de la bun început, când rotirea în cerc – potrivit simbolisticii încetăţenite – indică aspiraţia spre perfecţiune şi perpetuarea veşnică a acestei dorinţe. O grafie a mişcării fizice şi psihice, înregistrată sub semnul divinei energizări şi a magicei protejări. ABC-ul tehnic se-mpleteşte cu cel emoţional într-o succesiune de exerciţii de la simplu la complex, de la concentrare la relaxare, de la incantaţie la euritmie. Exerciţii efectuate fie sub acoperişul generos al sălii de teatru „clasice", fie sub cerul liber, în luxuriania vegetală a parcului dendrologic, ori în ambianţa stranie a unei case-castel.

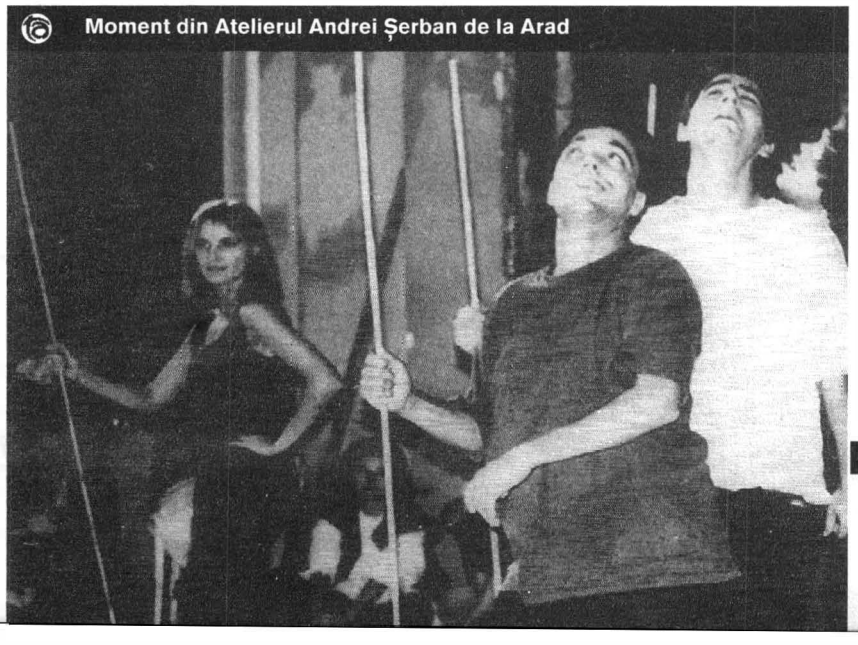
Vizualizarea invizibilului devine posibilă: actorii ajung într-adevăr să-şi asume spaţiul în modul cel mai inventiv. Aşa cum vor avea de făcut şi cu rolurile, pe parcursul carierei. O carieră în care, desigur, vor avea de trecut multe praguri şi-şi vor aminti de acea traversare a podului ce confirmă ideea circulaţiei Artei în Natura ce-i înglobează deopotrivă pe actori, regizor, autor şi spectator. Actorii trebuie să-şi reflecte bogăţia sufletească proprie, dar şi pe cea a partenerului, ca şi pe cea a personajului, ştiut fiind că principala virtute a unui histrion e capacitatea de a reţine atenţia publicului, de a fascina. O nebănuit de intensă oglindire implică această noţiune cu sensul ei originar: speculaţia – mecanismul semiotic al cunoaşterii integrale, lucru realizabil la parametrii performanţei doar în condiţiile simbiozei dintre esenţa perisabilă a fiinţei umane şi esenţa divină. Energia sacrului se cere în mod imperios redobândită prin credinţă.



Maia Morgenstern lucrând în Atelier

Elementaritatea acestui excurs teatral, dar şi cinematografic, grav şi totodată ironic, îşi găseşte firesc corespondenţă atât în parabola „laică" a florii ce nu piere, cât şi în pilda creştină a drumului spre Dumnezeu, rostită cu voce complice de către mentorul Andrei Şerban. Un crez valabil pentru oricare artist: forţa, dar şi îndreptăţirea de a se substitui celuilalt. Finalitatea acestui gest nu este doar estetică, ci şi morală. La capătul unor îndelungi şi delicate procese de reactivare a sensibilităţii ultragiate se descoperă posibilitatea de a trăi plenar sentimentul autohton, sentimentul apartenenţei naţionale, care asigură accesul la universalitate prin specificul particular. Căci riturile şi basmele, tradiţiile şi legendele sunt tezaurul care fundamentează originalitatea studiilor comportamentale ce refac, într-un fel, chiar mitul Meşterului Manole, mitul Creatorului: o perenă zidire de simţire românească.

IRINA COROIU



Moment din Atelierul Andrei Şerban de la Arad

Victor Babiuc: „Prefer scena, arenei“

❑ **Ce vă atrage în spațiul teatrului?**

■ Teatrul e un principiu al lumii culturale, un mod de a exprima gânduri și imagini-semn, de a îndrepta moravuri. „Prin el năravuri îndreptați/Dați ascuțiri la minte...“ scria poetul. Dar mai ales este un spațiu viu, ferit de încremeniri, surprinzător. Au existat în teatrul românesc actori foarte buni, regizori remarcabili care nu s-au complăcut în pasivitate și compromisiuri și au lansat într-un spațiu suprasaturat de idei-șablon spectacole profund reflexive, neconvenționale. Și mă gândesc la Radu Penciulescu, Liviu Ciulei, Andrei Șerban, Lucian Pintilie, Cătălina Buzoianu, Al. Finți. Ce impresie extraordinară mi-au lăsat, în timpul studenției, primele spectacole bucureștene! Eu veneam de la Botoșani, unde pe atunci nu exista un teatru stabil, iar trupele mari apăreau absolut din întâmplare, o dată la câțiva ani. Când i-am văzut la București pe Ion Manolescu, Storin, Aura Buzescu, Sonia Cluceru, Marietta Deculescu, am fost marcat de forța expresivă a acestei pleiade de actori. Nume importante s-au succedat de la o generație la alta, păstrând constant interesul publicului pentru spectacole care au reprezentat în acea vreme o oază de libertate, de gândire nesupusă canoanelor. Replicile erau spuse cu subtilitate, cei din sală gustau aluziile, exista o comunicare reală care suspenda, pentru un timp, toate temerile și tensiunile vieții.

❑ **Cum priviți azi teatrul?**

■ Acum sunt prizonierul unei activități care nu îmi permite prea multe răgazuri. Ajung la teatru mult mai rar decât înainte. Sunt însă atent la schimbări. Au apărut regizori foarte talentați: Alexandru Darie, Alexandru Dabija, care vin cu o nouă sensibilitate, cu o altă viziune asupra teatrului. Mi se pare mai scăzut interesul spectatorilor, poate pentru că azi oricine se poate exprima absolut liber, nu mai funcționează atracția pentru cuvintele interzise care erau strecurate cu iscusință și fină ironie în spectacole. Aluziile și-au schimbat registrul. Am remarcat acest lucru și la o premieră a Teatrului „Bulandra“: **Somnoroasa aventură** după Mazilu. Observ că piesele românești aproape au dispărut de pe afiș. Sigur, nu vreau să spun că dramaturgia națională ar trebui să se bucure de un tratament privilegiat, de floare ocrotită în seră. Dar sunt convins că există texte foarte aproape de realitate, care și-ar găsi o prezență binevenită pe scenă. Faptul că ele nu-și află locul printre proiectele regizorilor e destul de neplăcut. De asemenea, nu pot să nu remarc ofensiva pe care o duce actualul guvern împotriva personalităților de vârf ale teatrului românesc. Andrei Șerban, Alexandru Dabija au fost nevoiți să plece de la conducerea unor teatre importante, invocându-se motive ridicole pentru a-i alunga. Cred că și teatrul se află într-o perioadă de tranziție, la fel ca întreaga societate românească; și nu într-un mod foarte favorabil, nici lui și nici nouă.

❑ **Ce componente ale vieții de acum credeți că se ating de ideea de spectacol?**

■ Se poate face o apropiere foarte simplă cu viața politică și în primul rând cu cea parlamentară. Din păcate, aici e un spectacol a cărui calitate e cel puțin îndoielnică. În timp ce la teatru montarea are un scenariu închegat, dirijat de un regizor care urmărește să obțină o anume expresivitate, pe scena politică spectacolul e destul de dezlânat, incoerent și cu accente care fac uneori să ne treacă fiorii pentru că ne aduc aminte de vremuri trecute, de metode vechi, de efecte oratorice consumate altădată.

❑ **Între teatru și politică au existat întotdeauna relații divers nuanțate. Cum apreciați ceea ce se întâmplă azi în acest domeniu?**

■ Raportul administrație-teatru e o relație de constrângere, care urmărește înăbușirea teatrului, subordonarea și folosirea lui în scopuri propagandistice. Din fericire, cei care fac cultură în România nu sunt cei din administrație, ci artiștii. Iar majoritatea știu ce au de făcut și fără un ordin de la Ministerul Culturii. Dacă interpretăm teatrul în sens larg, incluzând și teatrul de estradă, descoperim diverse tipuri de relații cu viața politică. Autorii dramatici scriu sub influența unei stări de spirit fie amare, fie ironice, zeflemitoare. Teatrul de estradă, eliberat de constrângeri, și-ar putea manifesta necenzurat aciditatea. Din păcate, și aici există o anumită sărăcie de inspirație și, atât cât am văzut la televiziune, cupletele nu sunt grozave, deși actorii se numără printre cei mai buni.

❑ **Vă atrage și teatrul de televiziune sau cel radiofonic?**

■ Mai puțin, pentru că îmi place să fiu în sală, în interiorul unui fapt viu, să simt că sunt aproape de actori, să trăiesc întâlnirea cu ei.

❑ **Ce înseamnă actualitate în arta teatrului?**

■ Teatrul este o artă cu virtuți politice reale, fără accentele pejorative puse de sterilitatea demagogiei și stridența ideologizării. Actuale sunt și piesele de Sofocle sau Eschil, pentru că ating zona permanențelor gândirii și emoției umane. Fiecare om are o actualitate a lui, modificată în funcție de reperele interesului personal, și oricine ar

dori să vadă într-un spectacol ceea ce îl preocupă. Actualitatea ține și de ceea ce e etern omenesc și de faptele din jurul nostru, care momentan ne plac sau ne displac puternic. Iar teatrul se modifică destul de repede, are viteză de reacție la schimbările care se produc în societate. Un spectacol bun rămâne multă vreme în memoria oamenilor, le marchează sensibilitatea și modul de a gândi. Poate fi actualizat, poate funcționa ca model sau ca instanță de judecare a unor situații reale. Teatrul este o artă efemeră, dar acest fapt dă atât slăbiciunea, cât și tăria lui.

❑ **Ce preferați în spectacolul teatral?**

■ Mă duc pentru actori și pentru regizori, uneori pentru text, pentru că, dacă textul nu e bun, șansele de reușită ale montării sunt minime. În primul rând mă duc pentru actori. Mi-aduc aminte cu plăcere de **Richard al III-lea** cu Vraca, apoi cu Beligan, de **Richard al II-lea** cu Ion Marinescu, de piesa **Doi pe un balansoar** cu Rebengiuc și Leopoldina Bălănuță, de **O scrisoare pierdută** cu Toma Caragiu și Octavian Cotescu, de spectacolele lui Lucian Pintilie, de George Constantin, Birlic, Aura Buzescu.

❑ **Ați amintit o serie de repere ale teatrului românesc. Ce deschideri au astfel de evenimente?**

■ Evenimentul are două perspective: una pur artistică, interesantă pentru viața teatrală, și alta socială, privind modul în care sporește capacitatea de percepție și de reacție a oamenilor, prin ceea ce un spectacol transmite societății la un moment dat.

❑ **În lumea teatrală există o fragmentare asemănătoare celei din viața politică. Cum vă explicați lipsa de armonie din interiorul unor grupuri care ar trebui să aibă mai multă coeziune pentru a se impune în conștiința publică?**

■ Ceea ce se întâmplă în viața politică e mai ușor de înțeles, pentru că interesele divergente pot duce chiar la conflicte, nu doar la o opoziție moderată. E mai greu de explicat ceea ce se întâmplă în teatru, fiindcă aici ar trebui să existe interesul fiecărui actor, regizor, director de a prezenta publicului spectacole cât mai bune, iar reușita oricărui creator din acest domeniu e un succes al teatrului în general. Aici se produce însă și o exacerbare a conflictelor, pentru că lumea e interesată de senzațional, iar ceea ce ar trece neobservat în medii anonime capătă caracter de eveniment când atinge personalități.

❑ **Credeți că ar trebui să existe mai multă toleranță?**

■ Ideal ar fi ca toată societatea să fie un spațiu al toleranței. Din păcate, și în viața politică, și în cea socială primează intoleranța. Există un nivel de evoluție a societății în care toleranța se impune, dar noi se pare că nu l-am atins. Nu cunosc suficient de bine teatrul ca să afirm că e un spațiu conflictual (mă gândesc, evident, la raportul dintre cei care participă la realizarea unui spectacol și la relațiile dintre teatre). Am trăit sub impresia că aici fiecare e preocupat să se exprime pe el cel mai bine și chiar are posibilitatea să o facă în fața unor spectatori pe care îi unește plăcerea de a vedea spectacole bune și interesul pentru arta actorului. Aș fi dezamăgit dacă aș descoperi că teatrul românesc a devenit o arenă, un teritoriu deschis disputelor și neînțelegerilor

ADINA BARDAȘ

Cehov, europeanul*

În prezentarea filmului său documentar, făcut pentru canalul „Arte", teatrologul George Banu observa cu îndreptățire că, în perioadele de neliniște interioară ale societății, teatrul se îndreaptă spre dramaturgia lui Cehov. Nu pentru că acolo s-ar găsi certitudini, ci, probabil, pentru că Cehov a găsit expresia cea mai exactă sub raport dramatic a stărilor confuze. Și e de mirare cum, de aproape un secol, acești provinciali ruși care sunt personajele lui Cehov (deoarece provinciali sunt, fie că vin de la Paris, fie că vor să plece la Moscova) tulbură cu replicile lor anodine conștiințele treze ale lumii. Cine este Petea Trofimov, un revoluționar, un idealist sau un caraghios? Probabil, toate la un loc. Este Verșinin un neînțeles sau un aventurier galant care le ametește de cap pe bovaricele provinciei rusești? Pesemne, și una, și alta. Și întrebări de acest tip pot fi agățate de numele fiecărui personaj din piesele lui Cehov, iar formularea răspunsului atrage încă publicul din întreaga lume. Pentru a desluși articulațiile acestui mister îi convoacă autorii filmului pe martorii privilegiați ai dramelor cehoviene: marii regizori, de la Stanislavski la Strehler, de la Peter Brook la Peter Stein și Mathias Langhoff.

Fragmente din spectacole, mărturii ale creatorilor, scrisorile lui Cehov alcătuiesc un scenariu consistent în receptarea contemporană a marelui scriitor. Excelentă lecție de teatrologie aplicată, filmul **arată** cum determină concepția regizorală spectacolul, modul în care scena dă un sens spațiului dintre cuvinte, atât de fascinant semnalat de André Markowicz, traducătorul pieselor lui Cehov în limba franceză. Inefabilul și efemerul creației teatrale sunt sfidate prin inteligența și memoria comentatorului. Niciodată filmarea integrală a unui spectacol nu va putea recompune tipul de trăire produs de receptarea directă a actului scenic. Dar o asemenea sinteză favorizează înțelegerea istoricității, a devenirii artei teatrului, compară și pune în pagină talentul în clipele sale de maximă expresivitate.

Cehov nu a fost un artist care să ofere ajutoare celor ce doresc să-i interpreteze creația. O viață în care surprizele (călătoria în Sahalin, căsătoria relativ târzie) nu au fost însoțite de confesiuni patetice. Nu și-a explicat opera, și-a scris-o. N-a ținut discursuri despre necesitatea unei atitudini civice corecte, ci a procedat așa cum îi dicta conștiința, cu discreție, ori de câte ori împrejurările au cerut-o: a protestat prin demisie când Gorki n-a fost primit în Academie, a rupt relația cu editorul său din cauza poziției acestuia în afacerea Dreyfus. Diagnostician rece al „sufletului slav", Cehov a fost o conștiință europeană, iar Europa de astăzi îl receptează ca pe o prezență familiară și necesară, așa cum o dovedește, cu talent și inteligență, filmul lui George Banu.

După prezentarea de la Institutul francez din București, voci cârtitoare îi reproșau autorului absența spectacolelor românești din selecția operată pentru film. Nu este vina lui George Banu că aceste spectacole n-au circulat, că valorile create de Pintilie sau Harag n-au intrat în dialog cu cele impuse de Brook sau Strehler. Și, mai ales, nu este vina autorilor filmului că în România materialul documentar (în accepția sa modernă) este atât de sărac

MAGDALENA BOIANGIU

* **Cehov, martorul împărțial.** Film de George Banu și Jacques Renard.

Ştiri de la un teatru particular: Kiss Stúdió din Oradea

În urmă cu un an se deschidea, la 27 martie, de Ziua Mondială a Teatrului, un nou teatru la Oradea. Un teatru **mic**, Kiss însemnând **mic**, dar şi numele actriţei Kiss Ildikó, principala animatoare a respectivei instituţii. Temerară încercare de a demonstra scepticilor că, în vreme de tranziţie, teatrul nu moare, dimpotrivă, reclamă alte forme de existenţă, deci oameni inteligenţi, mobili şi pricepuţi, pregătiţi pentru mileniul trei... Şi că, stând cu „deştu-n gură" şi aşteptând, n-ai cum să rezolvi arzătoarea cestiune.

Kiss Ildikó, împreună cu soţul ei, actorul Varga Vilmos, au la activ numeroase spectacole gândite şi interpretate în întregime de ei, monodrame sau „spectacole în duet". Foarte variate: **Balada particulară** (după François Villon), spectacole umoristice, monodrame, spectacole de poezie (Ady Endre, Mihai Eminescu), un

CE SE MAI ÎNTÂMPLĂ ÎN TEATRE?

Kiss Török Ildikó

spectacol pentru copii – **Rază de soare**. Numărul lor este greu de reţinut. Aşa că nimeni nu s-a mirat de iniţiativa celor doi. Doar de curaj.

Scriam atunci, la deschidere, că spectacolul poartă un titlu de bun augur: **Să jucăm teatru!** Actorii ni se adresau în limba maghiară, dar ce conta?, noi, toţi oaspeţii, înţelegeam generosul mesaj: „Veniţi aici, cu noi! Împreună vom reuşi, poate, cine ştie, să scăpăm de urîtul şi mizeria ce ne inundă".

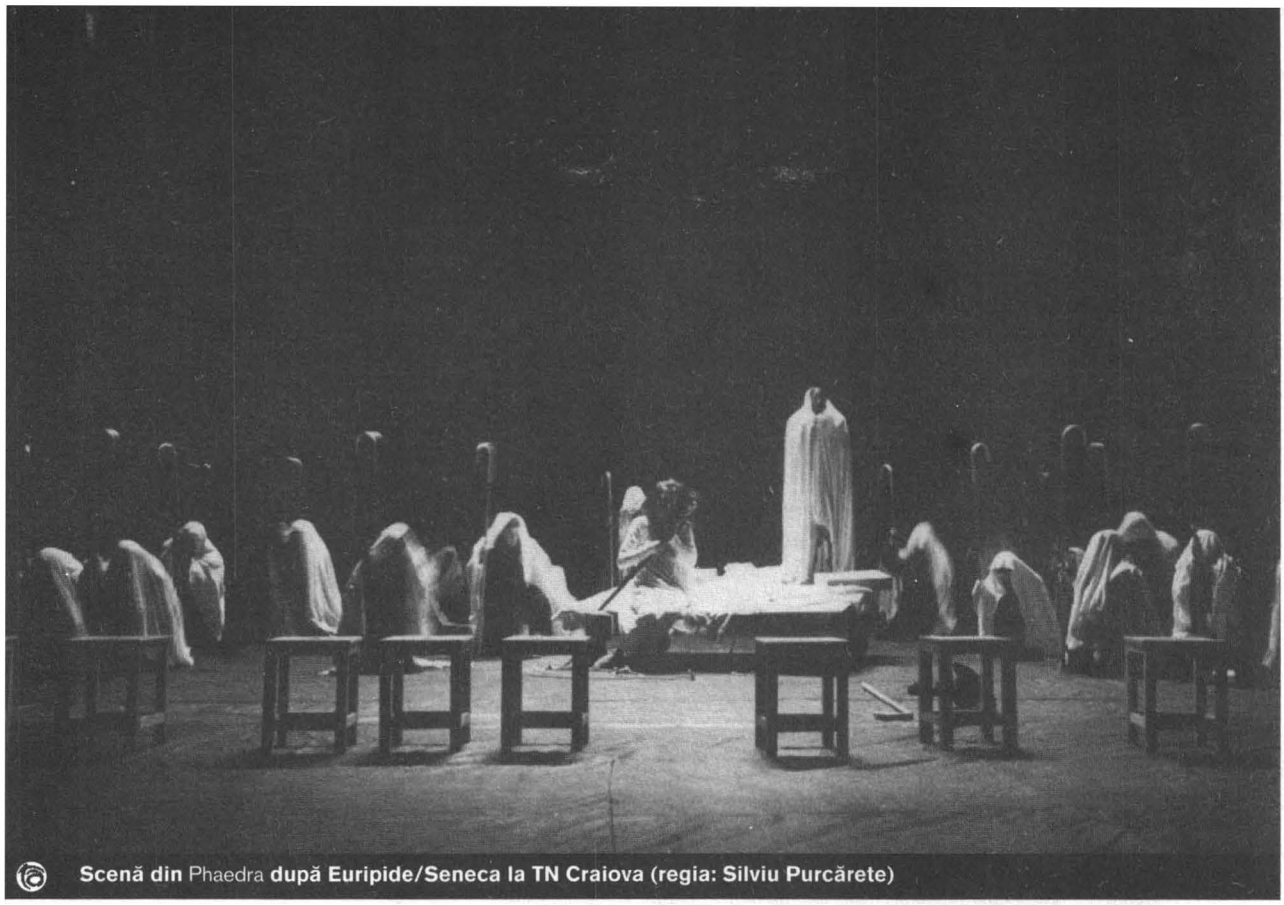
Sala de spectacole, foarte albă, foarte curată, de o eleganţă şi o simplitate superbe, se afla la subsolul unui proaspăt înfiinţat liceu reformat. Nu de mult, teatrul şi-a găsit un alt spaţiu. Neobosiţi, patronii au amenajat cu gust şi pricepere şi acest loc, în care doar bolta specifică şi uşa grea de fier mai amintesc de vechea lui destinaţie. Noul sediu al micuţului teatru se află undeva nu departe de teatrul mare – în pivniţa unei case vechi. Mochetă elegantă, roşie, bănci albe, de lemn natur, lumină discretă. Invitaţi să asistăm la cea mai nouă premieră, am fost întâmpinaţi, la intrare, de un copil-arlechin. Salutându-ne cuviincios şi zâmbindu-ne complice, micul arlechin ne-a întins o zambilă, poftindu-ne în sală. „Jó napot kivánok!" Aici, surpriză! Micuţa sală devenise, pentru un ceas şi jumătate, o cunoscută şi veche cofetărioară dintr-un cartier budapestan: măsuţe mici, cu picior, flori şi prăjituri, multe şi variate prăjituri (de recuzită, fireşte!). Titlul piesei – **Soţia cofetarului** de cunoscutul scriitor Molnár Ferenc (şi românii îl ştiu din cele câteva traduceri: romanul „Băieţii din strada Pál", piesele **Liliom, Mareşalul, Bal la castel, Gardianul**). Regizorul şi profesorul târgumureşean Kovács Levente a construit un spectacol cald, aş putea să-i spun şi „dulce", dacă tot ne aflăm într-o cofetărie. Dulce, dar nu dulceag.

Patru actori ne povestesc, cu umor, cu amărăciune, cu simplitate, cu farmec şi convingere, o poveste banală, altminteri, dacă scriitura excepţională, talentul autorului n-ar salva-o de acest atribut. Un soţ oarecare, harnic şi foarte **terre à terre**, sigur pe el (cofetarul Kiss Ödön), trei copii, preocupări casnice fac din viaţa Ilonei un lung şir de întâmplări nici vesele, nici triste; cenuşii, adică. Şi de nicăieri nu se întrevede nici o speranţă de schimbare. Cu alte cuvinte, aşa va trece viaţa: cu prăjituri, cu ceaiuri, cu cafeluţe, cu „clienţi mofturoşi", cu... Iată însă că, într-o zi, în acest loc unde nu se întâmplă nimic intră o rază de soare sub chipul unui tânăr (dl. Vadász Lajos – Vadász însemnând vânător!), frumos, elegant, cu mănuşi galbene şi cravată viu colorată, şi plin de poezie. El observă că Ilona are ochi frumoşi, că are umor, că e harnică şi că face prăjituri bune. Observă, cu alte cuvinte, că acolo se află o femeie visătoare, bovarică, uşor ridicolă în speranţa ei de schimbare – ca orice femeie. Ilona duce mai departe în visurile ei micile şi nevinovatele întâlniri cu tânărul. Iluzia. Speranţa. Era să-i spun Lacrimă, cu gândul la Domnişoara Nastasia. Fiindcă, şi pentru Ilona, „dincolo de barieră" înseamnă o nevinovată plimbare cu taxiul (fireşte, cu Lajos), în cealaltă parte a Budapestei: o aventură extraordinară, egală cu un adulter, de vreme ce totul se află... Istorioara se termină cu multe lacrimi şi cu decepţii, şi de o parte, şi de alta: Lajos mărturiseşte că are o iubită şi că nici gând să fi făcut avansuri necuviincioase unei respectabile soţii şi mame. Ilona deplânge visul spulberat, iar Ödön se declară mulţumit, precum şi cunoscutul personaj caragialian: onoarea de familist e salvată. Nevasta va trece la cratiţe, la socoteli, viaţa merge înainte! „Raza de soare", Lajos, pleacă şi el să-şi reia locul banal printre cele lumeşti: o să se-nsoare cu iubita lui, vor avea copii.

Ce-a fost asta? Un vers uitat, o floare uscată între foile cărţii de rugăciune, un tangou vechi sau un cântec dintr-o operetă de Frimmel?

Toate la un loc, îţi zici, aplaudând sincer jocul convingător al actorilor Kiss Török Ildikó (Ilona), Dobos Imre (Kiss Ödön), Kovács Levente jr. (Vadász) şi Varga Vilmos (prezentator şi inspirat interpret al mai multor roluri), care îţi umple sufletul de o melancolică tristeţe. După care nu mai vrei să-ţi mănânci excelenta prăjitură cu frişcă. O laşi acolo şi ieşi, buimac, la aer. La aer! La lumină! La soare!

ELISABETA POP



Scenă din Phaedra după Euripide/Seneca la TN Craiova (regia: Silviu Purcărete)

NOTE PE MARGINEA UNUI SPECTACOL-CAPODOPERĂ

În nr. 3-4/95 al revistei „Teatrul azi" plasam, într-o ierarhie a spectacolelor româneşti din 1989 până astăzi, **Phaedra** după Euripide (**Hipolit**) şi Seneca (**Phaedra**), montat de Silviu Purcărete la T. N. Craiova , la altitudinea maximă: o capodoperă. Se cuvin câteva precizări, în primul rând pentru că este de datoria mea a-mi explica opţiunea, iar în al doilea rând pentru că revistele culturale observ că i-au adus cu prudenţă elogii sau l-au comentat cu inhibare. Ar mai fi de spus că **Phaedra** lui Silviu Purcărete e de mult pornită pe calea unui turneu pe toate continentele, a cărui limită finală se întrezăreşte abia în primele decenii ale mileniului III.

Fără a mai recapitula trama propriu-zisă, să ne reamintim doar că personajul central este, în spectacolul de la Craiova, Corul. Componenţii lui, nouăsprezece persoane, sunt moşnegi îmbrăcaţi în paltoane negre, cu pălării înfundate sumbru pe cap, până la sprâncene, purtând bastoane imense, mai înalte decât propriile staturi, şi asemănătoare cârjei puterilor supreme. Acest grup, cu ironie figurat ca monstruos-stângaci-iscoditor-indiscret, străbate scena în lung şi în lat, în formaţie compactă, sau răsfirat, se întinde ameninţător sau se repliază într-un colţ şi **supraveghează**. Supraveghează neîncetat, clevetitor şi cu ostentaţie. Ritmul spectacolului este marcat de paşii insinuanţi, greoi ai acestui Cor, de oftaturile lui, de invocările sau tiradele lui premonitorii, de comentariile morale pe ton deopotrivă patetic şi cinic, adesea şuierate mustrător-oţărît. El îşi adaugă acţiunile dramatice ale Corifeului din **Hipolit** de Euripide şi ale Doicii, ipostaziată prin cinci femei (interpretând, desigur, în cor) ce se desprind, ca la un semn, într-o complicitate perfectă cu **grupul comunitar**, de corpul aceluiaşi ubicuu şi atoateştiutor Cor. Corul îndeplineşte, aşadar, nu numai un rol de comentator în expectativă al întâmplărilor tragice, ci este participant, astfel încât urmează a-i fi atribuite consecinţele deznodământului. De partea cealaltă, prietenii de vânătoare ai lui Hipolit – suavul, sălbaticul şi îndărătnicul la femei – formează o suită de siluete angelice şi sunt costumaţi simplu, în saci lungi, de oameni ai naturii. Îşi anunţă prezenţa lovind uşor corzile unor sitare, în ritmuri panice. De la bun început, polaritatea instituită de senzual-animalica Afrodita, îmbrăcată în negru, şi hieratica protectoare a vânătorii, zeiţă a castităţii, Artemis, este îmbogăţită problematic printr-o analogie surprinzătoare: şi anume, cu relaţia dintre **civitate** (Corul) şi **existenţa arhaică**, inocentă (suita lui Hipolit). Prima stă sub semnul Afroditei cea ademenitoare, cea de-a doua sub cel curat al lui Artemis. Instinctualitatea vinovată va încerca să pervertească libertatea paradisiacă, tot aşa cum lumea urbană a pervertit-o pe cea naturală, trăgând-o sub blestemul voinţei sau distrugând-o.

Dintre cele cinci persoane detaşate de corpul Corului şi „travestite" conjunctural în femei – în rolul Doicii –, una va fi recrutată pentru a-l ademeni pe Hipolit şi a-l înfăţişa mamei sale vitrege, Phaedra, îndrăgostită de el. Decizia aparţine, aşadar, aceluiaşi **factotum** dramatic, Corul-comunitate, instanţa ce ţine sub control orice mişcare dinlăuntrul cetăţii. Tot el va hotărî, după ce Phaedra îşi va lua viaţa, uciderea ademenitorului, a lui Hipolit, parcă după principiul mafiot al „igienizării" propriului organism militar în urma eşecului. Sau, dimpotrivă, pentru a şterge urmele propriei implicări.

Întrucât Corul este un asistent omniscient şi înţelept al faptelor tragice, pentru ce nu ar fi totodată primul răspunzător de evoluţia acestora? Este vorba şi despre o înrudire de ordin social între Doică şi membrii Corului, de identitatea vulgară a originilor lor, fapt ce explică posibila complicitate între cei doi membri dramatici. În spectacolul lui Silviu Purcărete instanţa ce călăuzeşte şi dezleagă destinele, fără a fi întru totul golită de transcendenţă, coboară la altitudini umane şi este reprezentată de **comunitate**. Destinul ţi-l împleteşte sau ţi-l desface chiar

grupul uman (cultural) din mijlocul căruia te-ai ivit. Acesta deliberează spontan, în virtutea tradiţiilor şi tabu-urilor profilactice, manipulate împotriva individualităţii şi în sprijinul constrângerii la respectarea regulamentului comunitar.

A treia relaţie dinamică, de contrast a spectacolului ne-o dezleagă scena finală. Moartea Phaedrei şi a lui Hipolit, jalea lui Thezeu rămas singur, împlinirea funestă a jocurilor oculte şi indiscrete ale Corului îi dau acestuia prilejul să exulte triumfător orgiastic. Componenţii lui se vor prinde într-o horă drăcească, după ce-şi vor lepăda paltoanele şi pălăriile dezvelind busturi de femei. Că sub veşmintele mohorîte se ascundeau femei ne făcuse(ră) să ghicim glasul, glasurile Corului. Dar ceea ce părea până acum a se fi limitat la un simplu detaliu funcţional, fără suport simbolic, este afirmat în cele din urmă ca semn teatral-cheie al întregii reprezentaţii. Androginului – prin castitate şi misoginism fervent – Hipolit îi corespunde androginitatea perversă – prin deghizare – a Corului. Atât de o parte cât şi de cealaltă există un „ascendent" de gen, iar ascendenţa feminină a personajului-grup este o sugestie de lectură de mare subtilitate a lui Silviu Purcărete. Aşadar, cine este acest Cor, comentatorul **instigator** din spectacolul de la Craiova? Este exponentul metaforic al inconfundabilei mentalităţi comunitare din Sudul european, cu precădere a celei balcanice, inclusiv corespunzătoare societăţii româneşti. Pentru Cioran, o trăsătură fundamentală a conduitei sociale româneşti este indiscreţia. Iar în plan uman, indiscreţia este în primul rând atributul femeii. Observaţia este deplin întemeiată, iar Purcărete o speculează oportun şi nu în chip misogin, ci cu intenţia vădită de a trata dramatic o temă de care se interesează şi filozofia culturii. Dacă în societăţile occidentale, şi în special cele din Nord, individualismul a impus un mod moral pe care noi, cei de aici, îl deplângem ca fiind o expresie a solitudinii, în spaţiul românesc (şi nu numai) individul este permanent asistat şi „îndrumat" de confraţi şi „vecini". A privi mereu peste gard în ograda de alături (în care, de preferinţă, ar fi să moară capra), a viola intimitatea celuilalt, a-l iscodi fără răgaz în toate întreprinderile lui şi, în cele din urmă, a i te introduce direct în universul intim – transformat în subiect de dezbatere peste alte garduri –, în fine, a-l codoşi sau a-i impune limitele etice sunt practici comunitare arhaice în societatea noastră, active încă. Şi proprii spaţiului european de sud-est, în care semnificaţiile oricărei fapte asumate în nume şi pe cont propriu sunt frământate, cu zel comun, de grupul-doică la care se vor raporta, fatalmente, identitatea dar şi destinul celui în cauză. Remarca nu are, neapărat, un sens peiorativ şi la fel trebuie înţeleasă şi următoarea: acest rol de imunizare conservatoare a corpului social – prin comentariu şi „consultanţă" obligatorie – îl au (cu precădere) femeile, mai cu seamă cele în vârstă. (Dacă în spectacolul de la Craiova femeile travestite sunt tinere, atunci motivul este plasticitatea semnului scenic.) Aşa se explică ascendenţa feminină a Corului din **Phaedra** lui Silviu Purcărete. Căci numai după modelul comportamentului feminin este capabilă comunitatea-doică (Corul) să îmbine cu atâta fineţe pasivitatea subalternă cu intervenţia voluntară într-un itinerar existenţial aparte, chiar fără ţeluri pragmatice, dar sub porunca rosturilor convenite (ancestrale) pe care le apără cu intoleranţă şi disperare. Înainte de a ni se desluşi ca o mare tragedie „universală", **Phaedra** lui Silviu Purcărete descoperă un tulburător mit tragic al lumii româneşti dintotdeauna.

SEBASTIAN-VLAD POPA

P.S. În ciuda aparenţei pe care demonstraţia de mai sus ar putea-o crea, semnificaţiile spectacolului nu silesc receptarea la combinaţii (invenţii) speculative, ca în urma descifrării unui limbaj în sine. I se reproşează spectacolului că se bizuie în exclusivitate pe imagini frumoase, artistice, dar lipsite de sens şi fără puterea de a transmite emoţia. Pe când, la o apropiere fie şi numai în treacăt de textele antice (grecesc şi latin), devine limpede că fiecare detaliu scenic se raportează, fără echivoc, la determinările exegezei în plan **dramaturgic**.

Elena Deleanu

La o aniversare

INTERVIU DE BUZUNAR

La 5 aprilie, doamna Elena Deleanu, care a condus Teatrul Giuleşti, azi Odeon, timp de 36 de ani (performanţă demnă de cartea recordurilor), a împlinit 75 de ani.

În ziua aniversării, onorată cu dragoste de colectivul teatrului în salonul „protocolului mic", unde, decenii la rând, sărbătorita ne-a oferit, în pauza premierelor, cu graţioasă feminitate, o ceaşcă de ceai, am întrebat-o:

– Cum aţi reuşit, stimată doamnă, să rezistaţi atâta amar de vreme în fruntea unei „case de nebuni"?

– Tu nu ştii, probabil, care e diferenţa dintre o casă de nebuni şi un teatru...

– Nu!

– La casa de nebuni, directorul e sănătos!

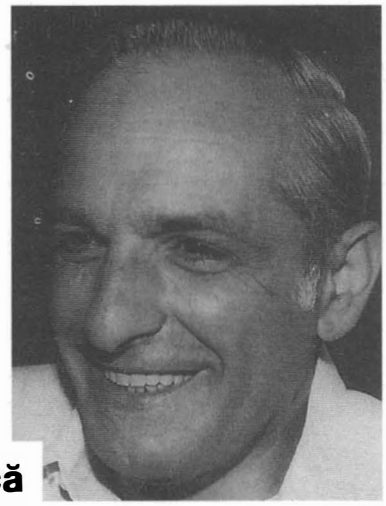
– În perspectiva anului 2000, când veţi fi destul de tânără (nu veţi avea decât 80 de ani), ce ideal vă animă şi vă întreţine?

– La anul, cam pe vremea asta, când Teatrul Odeon va împlini 50 de ani de existenţă, aş dori să se înfiinţeze „Fundaţia Elena Deleanu", ai cărei membri să aibă o singură obligaţie: în fiecare lună, unul dintre ei să-mi dea un telefon.

– La anul şi la mulţi ani!

VALERIA DUCEA

MOARTEA UNUI ARTIST



Ştefan Bănică

„Gioconda se mărită, e nuntă-n cartier..." cânta Bănică arborând falsa veselie a celui părăsit de încă o femeie doritoare de certitudini. La multe nunţi a cântat el, cu acelaşi ghimpe în suflet. Se simţea bine în orice ambianţă, era potrivit pentru tot, dar, de fapt, în afara familiei, un om singur.

La repetiţii Ştefan Bănică avea o relaţie specială cu sufleurul: memora greu textul, era ceva în talentul lui care se opunea fixării timpurii în cuvinte a fluxului viu al comportării, instinctul nu mergea sincron cu ordinea generală. Se enerva şi nu prea când i se reproşa că nu ţine ritmul disciplinei colective. El avea ritmul lui de integrare, alchimia sa personală de elaborare a produsului finit.

A fost un actor de recital, care-şi câştigase o imensă popularitate şi simpatie glumind şi cântând în pielea lui Ştefan Bănică, iar în efortul pe care-l făcea pentru a părăsi această piele, pentru a se muta de pe estradă pe scenă era implicată întreaga lui structură artistică. Era un proces plin de renunţări, pentru că putea intra oricând într-o relaţie directă cu publicul, ocolind concepţia regizorală, supratema spectacolului, ba chiar şi textul autorului: dacă trăgea o ocheadă şi îşi sugea burta înţepenindu-şi trupul, putea fi sigur că în sală se va râde. Seriozitatea cu care se dezbăra de trucuri şi ticuri, modestia cu care se aşeza în planul doi al acţiunii când aşa o cereau interesele momentane ale actului scenic exprimau valoarea unui talent: real, cu intuiţia întregului.

Era un om de echipă, care se simţea bine printre artişti de calitatea lui, când nu dorea să i se recunoască vreo întâietate sau superioritate. Spunea bancuri şi întreţinea o atmosferă de veselie pentru că aşa era datoria lui de actor comic şi pentru că el considera indecent să-şi expună spaimele în public: scăpase ca prin minune dintr-un accident, pierduse înainte de vreme un om foarte drag, boala de inimă îi dăduse semne de avertizare. Ştia că se poate întâmpla oricând orice şi poate că de aceea ocrotea fiecare moment de bucurie ca pe un dar special.

A fost „băiat bun, dar cu lipsuri", „omul care a văzut moartea" şi Figaro, la Teatrul Giuleşti. A jucat, la „Bulandra", în **Victimele datoriei**, în **D-ale carnavalului** şi **O scrisoare pierdută**, în **Chiţimia**, **Noţiunea de fericire** şi **Secretul familiei Posket**. Ştia şi reuşea să-i facă şi pe alţii să înţeleagă că nu toţi oamenii veseli sunt buni, că uneori zâmbetul poate fi o mască a ferocităţii.

Bănică a plecat, plictisit probabil de lumea din cartier, care se veseleşte la nunta Giocondei şi nu aude lacrima din gâtul lui.

MAGDALENA BOIANGIU

ALŢII despre NOI

Proiecte teatrale româno-italiene

– interviu cu regizorul şi dramaturgul Renato Giordano –

❑ **Renato Giordano, bun-venit în România şi mulţumiri că aţi răspuns invitaţiei noastre de a cunoaşte viaţa teatrală românească, întrerupându-vă numeroasele activităţi pe care le desfăşuraţi la Roma: director de teatru, dramaturg (cu numeroase premii la activ), regizor, actor, director al Festivalului Teatrului Italian, secretar al sindicatului autorilor de teatru şi membru în Consiliul Naţional al Spectacolului Italian. Ce a însemnat pentru dumneavoastră contactul cu teatrul românesc, cu reprezentanţii săi? Este România „o lume de descoperit", din punct de vedere teatral?**

■ Am constatat că, în România, teatrul este iubit, respectat, are un public fidel. Am văzut, practic, câte două-trei spectacole pe zi, toate interesante, începând cu **D'ale carnavalului** de Caragiale, la Teatrul de Comedie, un spectacol bine structurat, bine realizat tehnic, cu actori bine distribuiţi şi foarte buni. După părerea mea, un spectacol de nivel internaţional – indubitabil. Am avut şi revelaţia unui autor, Ion Luca Caragiale, care ar trebui să fie mai bine cunoscut în Italia, nu numai pentru că este cel mai important dramaturg clasic român, ci mai ales pentru că este un autor foarte important, cu un scris satiric, cu accente de un sarcasm muşcător, pe alocuri, combinând grotescul cu un anume fel de umor, de comic, (comic de limbaj, de situaţii etc.), totul străbătut de undele de tristeţe ale unui „suflet balcanic". Foarte interesant.

❑ **Alte spectacole, alte revelaţii?...**

■ M-aş referi la un mini-musical, **Hatmanul Baltag**, jucat de studenţii de la Academia de teatru, clasa d-nei Sanda Manu. Mi-am spus: „dacă aceşti studenţi sunt actori atât de completi – cântă, joacă, dansează –, cum sunt ei pregătiţi la Academie? Prin ce metode, ce «şcoală» au?" Am cerut, deci, să vizitez Academia de Teatru şi Film din Bucureşti. M-am întâlnit cu rectorul, dl. Victor Rebengiuc, cu care am avut un interesant

Renato Giordano

schimb de opinii; apoi am vizitat o clasă „la lucru", cea a decanului facultăţii de teatru, dl. Gelu Colceag; mi se pare că era vorba de anul II actorie. Tema era improvizaţie pe texte de Molière. Este un gen de lucru cu studenţii pe care l-am mai văzut la Actor's Studio de la New York. În Italia nu se prea mai lucrează astfel şi e păcat; eu sunt adeptul unei astfel de şcoli, căci duce la absoluta identificare a actorului cu esenţa personajului, duce la o mare concentrare şi la o relaţie intensă cu partenerii de scenă, lucru care în Italia s-a pierdut. Am văzut aici cum schimbarea continuă a tehnicii improvizaţiei stimulează studenţii. Sunt foarte bine pregătiţi. Apoi, am văzut repetiţii la Teatrul „Bulandra" la **Faust** de Marlowe, în regia lui Grigore Gonţa, şi spectacolul **Somnoroasa aventură** de Teodor Mazilu, un spectacol bun, pe un text consistent, plin de sarcasm, de ironie de bună calitate.

❑ **Îmi spuneaţi că aţi cunoscut trupa de la „Bulandra" la Milano...**

■ Am văzut la Milano un fragment din **Poveste de iarnă** de Shakespeare, în regia lui Alexandru Darie, spectacol prezentat în cadrul Festivalului Uniunii Teatrelor Europene, din care face parte şi Teatrul „Bulandra". Ce am văzut la Milano m-a impresionat plăcut; un „spectacol mare", cum se spune, o montare impresionantă, o mână regizorală sigură, o scenografie inspirată, actori foarte buni. Sper să-l pot cunoaşte şi personal pe regizor, poate la viitoarea mea vizită în România. Un ultim cuvânt despre Teatrul „Bulandra": mi se pare o instituţie extrem de serioasă, cu profesionişti desăvârşiţi, unde fiecare om, indiferent de sectorul în care lucrează, ştie ce are de făcut şi o face cu operativitate, cu seriozitate şi, lucru rar, cu dăruire. Poate asta m-a impresionat cel mai mult la Teatrul „Bulandra", în afara valorii indubitabile a trupei: spiritul de echipă, solidaritatea artistică; este ceva ce se întâlneşte din ce în ce mai rar în lumea noastră.

❑ **Este o calitate pe care Teatrul „Bulandra" va putea s-o demonstreze din plin cu ocazia celei de-a patra ediţii a Festivalului Uniunii Teatrelor Europene, pe care îl va găzdui la sfârşitul acestui an şi care, sperăm, va fi o reuşită. Să ne continuăm trecerea în revistă a ceea ce aţi mai văzut în această „aventură teatrală românească", cum aţi numit-o...**

■ Am asistat, de pildă, la Teatrul Odeon, la spectacolul **Carlo contra Carlo**, scris de Paul Ioachim şi regizat de Horaţiu Mălăele, care este şi interpretul lui Goldoni. M-a impresionat tema teatrală, tema relaţiei Goldoni-Gozzi, rivalitatea celor doi autori dramatici cu concepţii diametral opuse despre teatru şi menirea lui. Este o piesă bine scrisă, bine regizată, bine jucată, care ar trebui văzută şi în Italia. Mi-a plăcut contrastul realizat de autor şi de regizorul-actor între Goldoni, uman, viu, sincer, trăind intens tot ceea ce apoi scria, şi Gozzi, închis în academismul său conservator. Între ei se mişcă, intervenind cu umor, măştile commediei dell'arte, care încearcă să supravieţuiască, să nu se lase închise în cadrul riguros al comediei scrise, propăvăduită de reforma lui Goldoni. Cât despre Horaţiu Mălăele, ce să spun? E cuceritor; face un Goldoni modern, viu, profund uman, cu toate calităţile şi defectele sale, fascinant. Pentru noi, italienii, pentru care Goldoni e un mit, creaţia lui Horaţiu Mălăele ne aduce revelaţia „omului" Goldoni. Credibil, convingător, duios, sarcastic, comic, trist, curios etc. Toată această infinitate de sentimente închise într-un suflet de om, care le-a exteriorizat prin scrisul său, Horaţiu o transmite într-un fel unic, doar al său: cel al unei maxime simplităţi, ce sublimează tot ce este profund şi esenţial într-un simplu gest, într-un cuvânt, într-o privire. Un actor cu resurse remarcabile; un regizor de talent.

❑ **Tot în regia lui Horaţiu Mălăele a fost şi piesa într-un act** Escrocii în aer liber **de Ion Băieşu...**

■ ... unde Horaţiu a interpretat şi unul dintre cele trei roluri... O adevărată bijuterie teatrală, un teatru absurd, în stilul lui Ionescu. Am mai văzut **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian, reprezentată în două maniere scenice: una, gen operetă, în interpretarea Teatrului „Eminescu" din Chişinău, Republica Moldova, cealaltă, în viziunea regizorală a lui Alexa Visarion; o regie de tip cinematografic, tip montaj cinematografic, cu flash-back-uri ce se întrepătrund cu firul principal al tramei, în mod subtil, cu fină intuiţie stilistică. Iar cei doi protagonişti au fost la mare înălţime. Am văzut, apoi, **Troilus şi Cresida** la Teatrul de Comedie, în regia lui Dragoş Galgoţiu; un spectacol montat în cheie parodic-grotescă, într-o versiune între modern şi clasic.

Vreau să mă opresc în mod special asupra unui spectacol care mi-a plăcut enorm – **Pescăruşul** de Cehov, în regia Cătălinei Buzoianu, montat la Teatrul Mic. Ce să vă spun? Că

Scenă din Hatmanul Baltag **de Caragiale/Negruzzi la ATF, clasa prof. Sanda Manu**

Valeria Seciu, încadrată de Mirceă Albulescu şi Gheorghe Visu, în Pescărușul **de Cehov la Teatrul Mic (regia: Cătălina Buzoianu)**

este unul dintre cele mai bune spectacole pe care le-am văzut în ultimii ani? Aşa este. Au fost trei ore de teatru important; am fost fascinat şi fericit că am putut vedea acest spectacol, extrem de dens, de mare intensitate dramatică. M-a impresionat excelentul efect de unitate a ansamblului, obţinută prin cizelarea diferitelor „duete" scenice. Un efect de simfonie, dacă vreţi. Erau toţi pe scenă, toţi în mişcare, dar conduşi într-un stil – cinematografic, aş spune –, cu mare grijă pentru detalii; într-un paralelism ce nu excludea de loc comunicarea, dialogul, reuşeai să urmăreşti perfect acţiunea principală şi, în acelaşi timp, pe cele secundare, cu senzaţia deplină a întregului. O asemenea intensitate dramatică de mult n-am mai văzut pe scenele italiene, de pildă. Aici era sufletul omenesc pe scenă; şi emoţia pe care un asemenea spectacol ţi-o trezeşte este unică. Este meritul regizoarei şi al actorilor, deopotrivă. Grija pentru stil este evidentă, de pildă, şi în scenele erotice, rezolvate frumos, curat, fără vulgaritate şi totuşi cu senzualitate.

❑ **Acest spectacol a câştigat premiile importante ale stagiunii '93–'94.**

■ Iată, deci, confirmată opinia mea... Merită. Consider un fapt pozitiv şi stimulator că în România festivalurile sunt competitive; se operează astfel o selecţie de valori. În Italia această tradiţie s-a pierdut. Cum se pierde treptat şi obişnuinţa oamenilor de a mai merge la teatru, şi în Italia, şi în alte ţări. Publicul românesc m-a impresionat prin participarea sa, prin interesul pentru teatru, prin prezenţa constantă în sălile de spectacol. Ne întrebăm, nu rareori, eu şi colegii mei, ce sens mai are teatrul în Italia? Va rezista el concurenţei televiziunii? E o realitate vie sau devine un muzeu? În aceste zile, la Bucureşti, m-am convins că teatrul nu va deveni un muzeu atâta timp cât se va face teatrul cum se face în România şi atâta vreme cât există un asemenea public.

❑ **Mi-am amintit fraza finală a salutului pe care i l-am solicitat lui Aldo Nicolaj pentru Festivalul comediei româneşti: „Şi nu uitaţi: televizorul este un aparat casnic. Teatrul este ARTĂ".**

■ Aşa este. Iată de ce trebuie să ne unim forţele pentru a salva teatrul. Poate sună patetic, dar este un adevăr. Iată de ce este importantă participarea la festivaluri, la întâlniri de orice fel între oamenii de teatru.

❑ **Cum este Festivalul Teatrului Italian, pe care îl conduceţi?**

■ A ajuns la ediţia a 16-a. A fost un act de curaj, căci s-a născut din dorinţa de a promova exclusiv dramaturgia italiană contemporană. Am constatat că şi în România se montează mulţi clasici, puţin teatru contemporan şi foarte puţini autori noi; asta am observat din câte am văzut. Când am hotărît să organizăm acest festival într-o zonă turistică, părea o nebunie să doreşti să arăţi numai autori noi. Şi totuşi festivalul s-a impus. Datorită eforturilor noastre s-a născut şi o dramaturgie nouă. Intenţia mea, acum – am comunicat-o de curând şi aştept răspunsul factorilor ce decid împreună cu noi soarta festivalului –, este de a crea şi o secţie internaţională, pentru a putea invita şi trupe străine ce montează piese de autori italieni.

❑ **În ce măsură se leagă aceste intenţii de vizita în România? Ce proiecte aveţi?**

■ De colaborare reciproc avantajoasă! Trebuie umplut un gol de texte de autori contemporani români în Italia şi italieni în România; în calitate de secretar ales al Sindicatului autorilor dramatici din Italia, doresc sincer să promovez dramaturgia noastră şi, de aceea, iniţiativa dumitale de a traduce şi propune teatrelor româneşti, în mod constant şi potrivit unui proiect anume, texte de autori italieni, este binevenită; iar noi aşteptăm să ne traduci, împreună cu colegi şi colaboratori, texte româneşti. În felul acesta, şi interesul regizorilor creşte. Personal, sper să pot reveni la Bucureşti, să montez două dintre textele mele într-un spectacol-coupé. După cum sper să putem realiza o altă iniţiativă care îţi aparţine şi pentru care te lupţi: o săptămână a teatrului italian contemporan la Bucureşti şi una a teatrului românesc în Italia. La aceste proiecte vom colabora şi sper să reuşim.

CARMEN VELCU

Sânge fierbinte

– extrase din interviul acordat de Rozina Cambos ziarului „Iediot Aharonot" şi publicat în suplimentul „Shiva Leilot" din 03.03.1995 al acestuia –

Zilele acestea, mulţi vorbesc despre Rozina Cambos ca despre o mare actriţă. Ea a obţinut, acum, în sfârşit, un rol principal la Habima: Serafina din cunoscuta piesă a lui Tennessee Williams **Trandafirul tatuat** *(în 1955, acest personaj i-a adus Annei Magnani Premiul Oscar pentru interpretarea din versiunea cinematografică a piesei, în care, alături de ea, apărea Burt Lancaster).*

Rozina Cambos a venit în Israel, din România, în urmă cu 12 ani şi a fost primită în trupa teatrului din Beer-Sheva (unde a jucat, printre multe altele, roluri importante în **Visul unei nopţi de vară, Bărbierul din Sevilla, Sinucigaşul – n.r.**). *Trecerea actriţei de la Beer-Sheva la Habima n-a fost uşoară, ba a fost chiar destul de dureroasă, căci Rozina Cambos, actriţă de frunte în teatrul condus de Tzipi Pines, la Habima nu şi-a găsit imediat locul.*

■ Au fost câţiva ani foarte dificili, am trecut prin perioade de deznădejde, în care a trebuit să duc o aprigă luptă lăuntrică pentru a izbuti să supravieţuiesc. N-am jucat întotdeauna roluri potrivite disponibilităţilor mele. Nu o dată mi-am spus: „Gata, s-a terminat, cariera ta actoricească s-a isprăvit, trebuie să începi altceva". M-am gândit la tot felul de soluţii. Ştiu să fac croitorie şi să gătesc, şi m-am gândit chiar să mă apuc de catering. Gândurile astea îmi veneau întotdeauna după spectacole care erau căderi răsunătoare sau în perioadele în care nu jucam. Aşa e în meseria asta, când nu te afli într-un moment de avânt profesional.

❑ **Şi de când te simţi din nou într-un asemenea moment de avânt?**

■ Din vremea Războiului din Golf. Atunci am început să primesc roluri importante, în genul rolurilor pe care le scrie Hanoch Levin (dramaturg israelian remarcabil, al cărui stil aminteşte originarilor din România de cel al teatrului lui Teodor Mazilu – **n.r.**)

❑ **Şi rolul pe care-l interpretezi acum?**

■ Serafina din **Trandafirul tatuat** e un rol minunat, pe care l-am primit în dar de la Gheri Bilu (fostul director artistic al teatrului – **n.r.**). Încă de când ne-am cunoscut, el mi-a prorocit că o să ajung departe. Sunt de şapte ani la Habima şi am primit tot felul de roluri, dar încă nu mi s-a întâmplat să duc pe umerii mei un spectacol întreg şi să pot arăta tot ce am mai bun în mine. Rolul de acum îmi dă posibilitatea să-mi demonstrez tot potenţialul. Cu Serafina urc mai multe trepte dintr-o dată. Rolul e o mină de aur pentru actriţa care-l joacă.

Încă nu mă aflu pe locul care mi se cuvine. Şi rolul acesta mă va instala în acel loc. În teatrul pe care-l iubesc, aici, la Habima, la mine acasă, unde am dus altora tava, a venit momentul să stau în capul mesei – şi asta e minunat. Sunt un cal care se cere înhămat la o caleaşcă de lux, şi nu la o căruţă hodorogită. Pentru experienţa prin care trec acum cu rolul Serafinei aş fi dat orice. Mi-aş fi dat chiar şi viaţa. E ca un drog. N-ai idee cum îţi răsfaţă asta ego-ul. Simţi că există o răsplată pentru tot ce faci, deşi în meseria mea sunt atât de multe clipe în care ţi-e silă de toţi şi de toate...

Presa i-a creat cu multă consecvenţă Rozinei Cambos imaginea unei fiinţe învăluite în senzualitate şi umor viclean, a unei fiinţe însufleţite de un dor de libertate ce nu cunoaşte oprelişti, deşi nu e întotdeauna limpede dacă această imagine corespunde adevărului. De unde provine ea? Poate din privirea actriţei, o privire care pare a spune tot timpul „Iubeşte-mă, scumpule!", poate din rolurile pe care le-a interpretat pe scenă în trecut, adesea roluri de femei pătimaşe, mânate de puternice impulsuri erotice.

■ Am făcut o sumedenie de asemenea roluri; probabil că lucrurile acestea există în mine; de fapt, sunt sigură că ele există. La o anumită vârstă mă simţeam deprimată de faptul că sunt femeie, până când mi-am dat seama că asta are avantaje şi m-am lepădat definitiv de năzuinţa de a fi bărbat. N-aş vrea să par lipsită de modestie, dar e în mine un „ce" feminin care nu va dispărea niciodată. Un lucru cu care îmbătrâneşti şi care îţi va îngădui să fii întotdeauna atrăgătoare, ca Miriam Zohar sau Lia Konig, care au rămas frumoase. Mie încă îmi mai face plăcere să uimesc bărbaţii cu feminitatea mea. Eu, când muşc dintr-un măr, muşc de-adevăratelea. Când dau o sărutare, e o sărutare din toată inima. Fiinţa mea se hrăneşte din lucruri elementare, asta o face să dea impresia de forţă. După mine, e o plăcere să fii femeie.

❑ **Rolurile pe care le primeşti acum se deosebesc de cele pe care le primeai acum zece ani. În ce fel?**

■ Nu sunt actriţa unui singur **emploi** şi nu vreau să ofer nimănui satisfacţia de a-mi putea lipi o etichetă. Sunt în stare să joc şi tragedie, şi comedie, şi pot să dansez şi numere de cabaret.

În filmul, încă neieşit pe ecrane, „Actori", realizat de Roni Ninio, Rozina Cambos joacă un rol de „primă doamnă a teatrului", o doamnă care îmbătrâneşte şi ajunge să inspire şi puţină milă; ea e angrenată într-o luptă disperată pentru păstrarea dominaţiei.

❑ **Rolul pe care-l joci în filmul „Actori" nu ţi-a deşteptat pofta de a deveni şi în viaţă o asemenea „primă doamnă"?**

■ Să nu ne grăbim. Nu vreau să fiu Rozina-doamna-şi-stăpâna-teatrului, ci doar să joc roluri bune. Ori stau eu la coadă să le capăt, ori stau ele la coadă ca să mă capete pe mine. Prima doamnă a teatrului? Publicul şi presa hotărăsc în privinţa asta. Eu nu pot spune decât că partea cea mai bogată şi mai intensă a vieţii mele sunt clipele pe care le petrec pe scenă.

Rozina Cambos

Traducere din ivrit de
GHEORGHE MILETINEANU

Scenă din Cântăreața cheală **de Eugen Ionescu la Kammerspiel Frankfurt (regia: Thomas Schulte-Michels)**

Umbra lui Goethe la Weimar

Numele oraşelor Weimar şi Frankfurt au conotaţii diferite, de natură culturală, economică, istorică, dar ceea ce, cred eu, le leagă, în ciuda diferenţelor (cel dintâi – un mic, dar admirabil centru cultural şi artistic; cel de al doilea – un puternic, masiv, autoritar oraş financiar, cu clădiri uriaşe, aproape zgârie-nori, îmbrăcate în oţel şi sticlă), este Goethe. Goethe, pentru că orice om venit la Frankfurt trece pe lângă casa în care s-a născut şi a copilărit marele poet, filosof, umanist, iar dacă te duci la Weimar eşti învăluit de atmosfera goetheană, aproape totul aici datorându-i-se, de la amenajarea parcului până la celebrul Teatru Naţional.

Simpozionul „România şi clasicismul german", organizat de Südosteuropa Gesellschaft din München şi de Fundaţia Culturală Română, în luna martie, mi-a prilejuit revederea celor două localităţi, despre care aveam numeroase amintiri din anii trecuţi.

Teatrul din Weimar a fost întotdeauna bun, umbra lui Goethe, gloria, autoritatea lui obligându-i parcă pe urmaşi să nu-l trădeze pe demiurgul scenei germane, dar acum mi s-a părut mai bun ca oricând. Sunt vizibile, în teatru, forme variate de spectacol, de la opera de mare montare până la dansurile moderne, la opera de cameră sau la piesele scurte. Succesiunea spectacolelor, a premierelor, apariţia şi dispariţia fulgerătoare, meteorică a unor montări sau, paradoxal, păstrarea altora stagiuni la rând – de pildă, **Er-Goetz-liches**, patru lucrări într-un act de Curt Goetz (1888–1960), excelent autor de comedii amuzante din prima jumătate a veacului, actor şi dramaturg de mare succes în timpul său şi popular până la incredibil şi astăzi – fac parte din peisajul obişnuit al vieţii teatrale.

Pentru mine, un autentic eveniment a fost însă **Ridicarea şi prăbuşirea oraşului Mahagonny**, opera lui Kurt Weill, compusă pe baza piesei lui Bertolt Brecht, realizat pe scena mare a teatrului, cu toate forţele muzicale şi actoriceşti concentrate aici. Nu am asistat chiar la premieră (care avusese loc la 26 februarie), ci la cel de al doilea spectacol; acesta părea însă tot o premieră, având în vedere sala plină şi entuziasmul publicului.

Am văzut multe piese de Bertolt Brecht – tot ceea ce s-a jucat la noi, aproape tot ceea ce s-a jucat de-a lungul anilor la Berliner Ensemble, în Statele Unite sau pe alte meridiane –, dar niciodată **Mahagonny**. Ştiam piesa, cunoşteam acţiunea, personajele, structura ei expresionist-epică, ciudatul amestec de grotesc şi dramatic, anunţând, prin unele date, **Opera de trei parale**, dar spectacolul mi-a arătat-o într-o lumină nouă. Pentru montarea lui Matthias Oldag nu pot găsi alt adjectiv decât **„brechtiană"** în toate resorturile şi componentele; chiar dacă a acordat atenţie muzicii lui Kurt Weill, aceasta nu răsună decât legată de, inspirată din şi slujind până la identificare cuvântul brechtian, fiind determinată nu numai de starea personajelor, ci chiar de sonoritatea cuvântului găsit de poet. Pe scena mare a teatrului din Weimar, regizorul a creat mai multe spaţii de joc, unul dintre ele aflându-se în faţa spectatorilor şi înaintea fosei de orchestră. Decorul lui Dieter Lange sugera o corabie, partea din spate a scenei dând impresia unei punţi având alături o scară ce-şi schimba poziţia; scăldată în lumină roşie, sau albă, sau albăstrie, ea se transforma în felurite locuri de acţiune, mai bine spus, în spaţii închise sau deschise. La început, eroii, constructorii oraşului, rătăcitorii fără căpătâi Leokadia Begbick (Annemarie Queck), Fatty (Günter Moderegger) şi Dreieinigkeitsmoses (Thomas J. Carson), se târăsc prin ceaţă şi pustiu, visând la oraşul ideal, ce apare dintr-o dată printr-un cabaret cu fete vesele şi cheflii. Un uragan stârnit cu ajutorul unor uriaşe ventilatoare, o furtună de hârtii împrăştiate pe scenă îl aduce şi pe Jim Mahoney, spânzurat în final pentru că nu are bani. Către sfârşitul spectacolului, judecaţii şi condamnaţii sunt numai sarcasm şi ironie, actorii

adresându-se direct spectatorilor şi demonstrându-le că nu sunt cu nimic mai buni decât ei, că deşi doresc iertarea lui Jim Mahoney, nimeni nu dă un ban pentru salvarea lui. Impresionante au fost mişcările de massă, grupurile pline de expresivitate evoluând într-o agitaţie dinamică sau într-o ordine mecanică şi automatizată. Actorii-cântăreţi au fost desăvârşiţi şi în cânt, şi în joc sau în rostirea cuvântului.

Mahagonny a fost o premieră, dar alături de ea figurau şi spectacole finale, anunţate chiar ca „ultima reprezentaţie". De pildă, pe 21 martie a avut loc cel din urmă spectacol cu piesa lui Athol Fugard **Meine Kindern, Mein Afrika!** (Copiii mei, Africa mea!), una dintre piesele sale consacrate problemelor Africii de Sud, o completare a celebrelor lucrări **Insula** şi **Sizwe Bansi a murit** (jucate şi la noi, cea dintâi la Sibiu, la secţia germană, cea de a doua la Teatrul „Nottara", în regia lui Alexa Visarion). Un excelent spectacol de balet, modern, cu dezlănţuită fantezie a fost **Kranerg**, în viziunea coregrafului Joachim Schlömer, pe muzica lui Iannis Xenakis. Brechtiana piesă a lui Georg Tabori **Mutters Courage** sau, cu titlul englezesc, **The Courage of the Mother**, făcea, la rândul ei, parte din repertoriu. Numele acestui interesant dramaturg şi regizor era prezent pe afişele de la Weimar şi ca director de scenă al operei **Moise şi Aron** de Arnold Schönberg, compusă cu cincizeci de ani în urmă şi jucată la Weimar, în această stagiune, pentru prima dată, ca o tristă şi sfâşietoare aducere-aminte a unei jumătăţi de veac de la eliberarea Buchenwald-ului, cumplitul loc de exterminare de lângă oraşul lui Goethe.

În teatru se desfăşurau şi repetiţiile la noua premieră ce urma să aibă loc în seara de 8 aprilie, tot pentru comemorarea celor morţi la Buchenwald: **Neguţătorul din Veneţia** de Shakespeare, în regia lui Hanan Spin şi scenografia lui Roni Toren (ambii din Israel), cu Karl Markatz în Shylock.

Dacă la Weimar am avut prilejul să văd spectacole la a doua reprezentaţie sau repetiţiile unor noi premiere, la Frankfurt am fost prezentă, în seara de 24 martie, chiar la cel dintâi spectacol cu noul succes al teatrului: **Cântăreaţa cheală** de Eugen Ionescu, cu Eva-Maria Strien în rolul servitoarei Mary, o actriţă ce reuneşte temperamentul şi explozia vitală ale Soniei Cluceru şi Tamarei Buciuceanu. Städtische Bühnen, Teatrul Municipal de pe strada principală ce leagă gara din Frankfurt de piaţa Romer-ului (centrul vechi al burgului medieval, cu sala de alegere a împăraţilor germani, admirabil refăcută, transformată în oază pietonală într-un megalopolis al zgomotului şi al vitezei) are două săli, sala mare şi Kammerspiel, studioul, intim, plăcut, numai bun pentru montări experimentale. La Frankfurt există însă şi alte teatre. În primul rând, opera, unde se juca chiar în acele zile tetralogia wagneriană **Inelul Nibelungilor**, în regia şi scenografia lui Herbert Wernicke, cu decoruri şi costume din zilele noastre, parcă într-o întrecere pătimaşă cu viziunea lui Patrice Chéreau, care a alungat din spectacolul său aburii începutului de lume şi mişcarea de vis creată încă de Adolphe Appia. Costumele moderne au început să fie utilizate aproape în toate punerile în scenă ale operelor clasice, indiferent dacă sunt antice sau shakespeariene. Veşminte contemporane sunt şi în **Orestia** de Eschil, montată la Moscova anul trecut de Peter Stein, şi în spectacolele lui Peter Zadek sau Claus Peymann, ca semn vizual al generalizării sensurilor şi al corespondenţelor cu problemele noastre.

Dar să mă întorc la **Cântăreaţa cheală**, în regia lui Thomas Schulte-Michels şi scenografia Susannei Thaler, un spectacol incitant, cu propuneri noi, în ciuda numeroaselor variante scenice cunoscute de această piesă. Nu numai Eva-Maria Strien, cea mai admirată veterană a comediei germane, ci toţi interpreţii – Günther Amberger (D-l Smith), Carmen-Renate Köper (D-na Smith), Wilfried Elste (D-l Martin), Ingeborg Engelmann (D-na Martin) – sunt monştri sacri ai scenei germane, actori cu ani serioşi de profesie, măiestrie desăvârşită şi energie inepuizabilă. Singurul actor tânăr a fost Wolfgang Gorks – Pompierul, dărâmat pur şi simplu în clipa în care Mary îi sare în braţe cu graţie de felină şi kilograme de duenă.

O cortină de culoarea apelor cu frunze de nuferi, adăugată, pentru că scena de la Kammerspiel este deschisă, fără rampă, ne-a întâmpinat la intrarea în sală. O dată cu deschiderea cortinei i-am văzut pe doamna şi domnul Smith îngropaţi în fotolii verzi, largi şi comode, sub un ceas uriaş, cu mecanismul interior spre noi, oglindit parcă în alte două ceasuri mai mici, agăţate pe pereţii unei camere multiplicate. Multiplicate erau şi fotoliile, pentru că scena era plină de nişte accesorii verzi ce m-au intrigat nespus, cu atât mai mult cu cât numai patru dintre ele au „jucat" în timpul spectacolului. „Precis e o influenţă a **Scaunelor**", mi-am spus în gând; dar nu era aşa, pentru că, înainte de final, fotoliile s-au umplut de manechine, identice din toate punctele de vedere, până la confuzia totală, cu cei patru protagonişti. Era imaginea multiplicării la infinit a ceasurilor, a familiilor Smith şi Martin, şi numai în clipa în care actorii s-au ridicat pentru aplauze i-am putut deosebi de sosiile lor artificiale.

Cheia spectacolului a stat în mâna actorilor, ei jucând cu dăruire, apărându-şi „opiniile" cu înfocare, cu pasiune, cu agresivitate. Şi textul ionescian absurd căpăta semnificaţii logice prin angajarea eroilor, prin convingerea cu care credeau în realitatea ireală a universului lor „englezesc" şi „răsturnat".

Poate ar fi trebuit să mă opresc şi asupra pieselor germane noi, dar, cu mici excepţii, ele nu mai au încărcătura celor scrise de Botho Strauss sau Tankred Dorst, teatrul atrăgându-i pe spectatori mai mult ca oricând prin actorii săi. Acest lucru l-am constatat şi la Weimar, mai ales la spectacolul **Er-Goetz-lIches**, pe care l-am amintit: patru miniaturi dramatice de un haz irezistibil, cu certe ecouri din **Hora** lui Arthur Schnitzler – femei dispuse să-şi înşele soţii, bărbaţi gata de aventuri chiar şi cu servitoarele, oameni de afaceri falimentari – şi cu dialog sclipitor. Hasso Billerbeck, Bernd Lange, Manfred Heine, Annette Buschelberg, Katrin Schwinge şi Roswitha Marks au fost cei şase interpreţi weimarezi care s-au amuzat, cu o imensă bucurie a jocului, cu fină atenţie acordată detaliilor, să dea viaţă eroilor lui Curt Goetz. S-au bucurat de succes la fel ca şi actorii din Frankfurt, materializând aproape o răsturnare a situaţiei pe care o cunoşteam în teatrul german: teatrul în care, timp de un secol, a dominat directorul de scenă, a devenit un teatru al actorului.

În aprecierile critice am întâlnit adeseori adjectivul „postmodern", pentru cele mai diverse montări, dar trebuie să recunosc că nu sunt în stare să-mi dau seama ce defineşte acest termen: spectacolele „retro"? marile montări în costume moderne şi în ambianţa zilelor noastre? sincretismul prezent în cele mai multe spectacole? sau toate la un loc?

Am văzut, în această călătorie la Weimar şi Frankfurt, spectacole bine jucate, actori excelenţi şi un eclectism de bună calitate. Poate că acesta este „postmodernismul" în teatru.

ILEANA BERLOGEA

Privind înapoi cu mânie... chiar și de pe lumea cealaltă

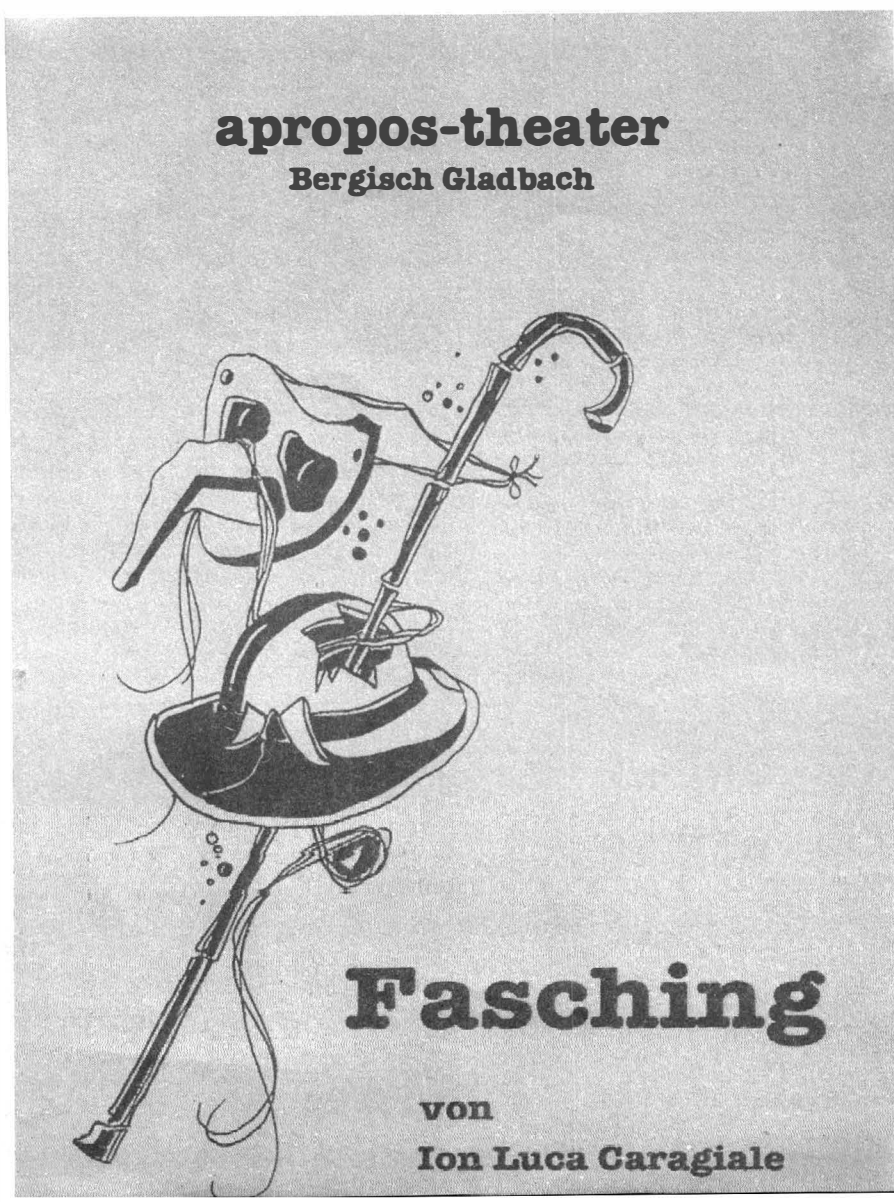
Londra acestor zile ce premerg marilor exoduri vacanțiere s-a arătat ușor surprinsă de recentul serviciu de comemorare a dispariției cunoscutului dramaturg John Osborne, cel care, prin a sa **Privește înapoi cu mânie**, a dat tonul și titlul mișcării „tinerilor furioși" din deceniul al șaselea.

În stilul personal pe care a reușit să nu-l trădeze niciodată, Osborne a lăsat o listă de personalități marcante din teatrul britanic pe care le-a pus sub interdicția de a participa la această slujbă religioasă de cinci luni, găzduită recent de una dintre bisericile din centrul capitalei. Nu lipseau dintre cei „interzișii" marele său coleg, dramaturgul Arnold Wesker, extraordinarul actor Albert Finney (din filmele „Tom Jones", „Luther" etc.) sau fostul director al Naționalului, regizorul Peter Hall. Lista era completată cu un jurnalist cunoscut de la gazeta de după-amiază a Londrei, care a lansat într-un articol zvonuri cu totul neîntemeiate privind înclinațiile erotice ale lui Osborne.

Cei trei colegi de breaslă (Wesker, Finney și Hall) s-au făcut vinovați de diverse „delicte" de abuz de încredere: primul a lansat teoria că, la o recepție oferită de regina Elisabeta a II-a, Osborne ar fi venit beat, când, în realitate, evenimentul avea loc într-un moment în care afecțiunea de care suferea Osborne atinsese un stadiu cu totul critic; cel de-al doilea, actorul Albert Finney, a intrat într-o neelegantă dispută cu dramaturgul pe tema tantiemelor ce i se cuveneau acestuia pentru scenariile filmelor în care a jucat Finney; Peter Hall se presupune că nu a fost uitat de pe lista interzișilor fiindcă l-a ocolit cu asiduitate pe dramaturgul Osborne. Acesta a condamnat, de altfel, la boicot întregul Teatru Național în perioada când la conducerea acestuia s-a aflat (acum Sir) Peter Hall.

BOGDAN BERCIU

Caragiale din nou în Germania



„apropos-theater" a luat ființă anul trecut, din inițiativa și sub conducerea unei actrițe românce stabilite în Germania, Lavinia Oltenau, absolventă a institutului bucureștean de teatru, cunoscută publicului românesc sub numele inițial, Lavinia Jemna.

După o primă experiență a acestei trupe cu piesa **Angajare de clovn** de Matei Vișniec, Lavinia Oltenau, căpătând mai multă încredere în vocația ei regizorală, s-a încumetat să pună în scenă **D'ale carnavalului** de Ion Luca Caragiale.

(...) S-a spus că teatrul lui Caragiale ar fi intraductibil, prejudecată întărită de tălmăcirile existente, în majoritate nesatisfăcătoare. Programând în repertoriul stagiunii trecute **O scrisoare pierdută**, Teatrul Municipal din Baden-Baden a comandat o nouă traducere, care a funcționat foarte bine în spectacol. (...) Îmi amintesc că, în 1972, Teatrul de Comedie din București, participând la Săptămânile culturale vest-berlineze, a jucat **O noapte furtunoasă** fără traducere la cască, iar postul de radio RIAS din Berlin a spus: „Am descoperit în Caragiale un mare autor european".

Pentru a pune în scenă **D'ale carnavalului,** Lavinia Oltenau a lucrat mult, împreună cu Marion Grundmann, la îmbunătăţirea unei vechi tălmăciri şi nu s-a lăsat dominată de complexul celor care cred că, fără „eu sunt Bibicul", Caragiale nu mai e Caragiale. Ea şi-a îndreptat principala preocupare spre compoziţia caracterelor şi valorificarea comicului de situaţii, găsind tonul just, care i-a asigurat succesul. Căci situaţiile comice nu au fost concepute ca un şir de încurcături întâmplătoare şi facile; ele decurg din substanţa personajelor, din relaţiile lor. Fiecare e în acelaşi timp înşelător şi înşelat, viclean şi nătâng, urmăritor şi urmărit. (...) Tinerii actori ai trupei „apropos" au fost ajutaţi să înţeleagă tipologia corespunzătoare. Astfel, Hans-Heinrich Kieseier a aflat drumul spre şiretenia greoaie şi obtuză a lui Iancu Pampon, Dagmar Terheggen a putut compune falsetul sentimental şi agresivitatea plângăreaţă ale Miţei Baston, lui Horst Lange i-a reuşit amestecul caraghios de fanfaronadă şi laşitate al lui Crăcănel. Li se alătură Andreas Kunz în rolul lui Nae Girimea – fante „galant" şi prefăcut, Diana Eichhorn (Didina Mazu), Stefan Plassmann – în „Catindat", un găligan fricos, care-şi permite, pentru o seară, să-şi dea aere de om independent şi îndrăzneţ. Iordache, calfa de frizer, pe care Michael Schüller l-a înfăţişat cu talent, ca pe un mărunt şmecheraş de periferie, încearcă să acopere mistificările şi să repare gafele, dar le scoate şi mai tare în evidenţă. Acest carusel, în care nimeni nu este ce vrea să pară şi fiecare dezvăluie ceea ce caută să ascundă, se roteşte într-un ritm tot mai accelerat în actul al doilea, când protagoniştii îmbracă măşti de animale nostime, de sub care îşi arată din când în când expresia tâmpă şi perfidă a feţelor reale. Contrastul dintre personaj şi travestiul său e subliniat cu sarcasm.

Dispunând de un spaţiu de joc restrâns, regizoarea a simţit nevoia să anime scena carnavalului, introducând un personaj aproape mut, acela al unei chelneriţe cam beţive, interpretat de Barbara Lammertink. În acest tablou, care constituie totuşi apogeul piesei, ar fi fost necesar poate un plus de culoare în pictura decorului; cu elemente simple de butaforie s-ar fi putut sugera mai puternic cadrul derizoriu în care eroii îşi trăiesc jalnica lor dramoletă bufă.

Scenografia lui Ştefan Dan Sloboda are meritul de a fi oferit o formulă de decor uşor manevrabilă, adaptată necesităţilor unei trupe lipsite de logistică proprie. Costumele (...) au fost confecţionate în atelierele Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ. Fără a imita servil modelele consacrate, Lavinia Oltenau a respectat spiritul caragialesc şi a dat spectacolului o notă de autenticitate pe care o poate confirma orice spectator român. Ea a procedat corect, după părerea mea, neexagerând pitorescul levantin-balcanic. Spre a avea în Occident ecoul pe care îl merită, Caragiale trebuie jucat pe linia esenţială a operei sale, şi anume nu ca un autor exotic, ci ca unul dintre primii autori ai teatrului modern. Satira sa ţinteşte inadecvările produse ca urmare a destrămării societăţii patriarhale şi a pătrunderii unor noi raporturi sociale, a unor noi obiceiuri şi moravuri (...).

Publicul din Bergisch Gladbach s-a amuzat copios, a aplaudat la scenă deschisă. (...) O reuşită care, fără îndoială, va încuraja trupa „apropos-theater" să ducă mai departe proiectul Laviniei Oltenau de a face cunoscute spectatorilor germani lucrări reprezentative ale dramaturgiei româneşti.

ANDREI BĂLEANU

(Cronică difuzată pe postul de radio „Deutsche Welle")

Andrisantul cunoscut

O scrisoare anonimă ne-a pus pe gânduri, nu pentru că ar conţine cine ştie ce dezvăluiri senzaţionale sau secrete care ar fi trebuit să rămână pe veci sub pecetea tainei. Autorul semnează „un civil" şi ne povesteşte că un proces pentru pământ l-a reţinut peste noapte într-un oraş în care nu cunoştea pe nimeni şi, de plictiseală şi ca să nu-şi petreacă seara într-un hotel păduchios, s-a dus la teatru. Era destul de puţine scaune ocupate, iar spectacolul i s-a părut sub orice critică. Mântare sărăcăcioasă, o piesă pentru handicapaţi mintali, actori proşti, sâsâiţi şi cepelegi, care se mişcau ca şi cum ar fi fost beţi sau de-abia atunci s-ar fi trezit din beţie. Cine mai are nevoie de asemenea teatru, se întreabă anonimul nostru, de ce nu se desfiinţează? „Oricât de puţin ar costa, oricum e o risipă." Să presupunem că relatarea corespondentului nostru e exactă, ba mai mult – de dragul demonstraţiei –, să acceptăm că nu a fost o întâmplare şi că activitatea acelei instituţii artistice este în general slabă, că profesioniştii au părăsit-o şi că, o dată cu ei, a dispărut şi autocontrolul, şi exigenţa, că totul se desfăşoară în virtutea inerţiei şi că teatrul există doar pentru că a apucat să fie înfiinţat. Dar, chiar şi în această situaţie, instituţia asigură locuri de muncă şi spaţiu de manifestare unui număr de oameni (nu doar cei care apar pe scenă) care cândva au crezut că au talent, sau chiar au avut, au fost validaţi de critică şi iubiţi de spectatori. Oricând se va putea susţine afirmaţia că în viaţa fiecărui artist, ca şi a fiecărui om, fie el civil sau în uniformă, există perioade proaste, de cădere, care pot fi însă depăşite. Dar să presupunem, în continuare de dragul demonstraţiei, că teatrul în chestiune ar trebui desfiinţat, aşa cum, cu spirit de economie, ne îndeamnă corespondentul nostru. E ciudat la câte hotărîri radicale te poate împinge anonimatul. Cel care ne scrie nu semnează, nu spune ce spectacol a văzut, în ce oraş şi când. I s-a părut probabil un act de curaj, ceva care implică riscuri. În schimb, decizia care trebuie luată în privinţa existenţei spirituale şi materiale a unor oameni i se pare foarte la îndemână, probabil pentru că trebuie s-o ia alţii. Omul nostru, devenit, de plictiseală şi de urît, spectator, semnează „un civil" păstrând probabil nostalgia uniformei la adăpostul căreia poţi face orice, comutând responsabilitatea ordinului înspre superiori. Care, la rândul lor, nu răspund de ce s-a întâmplat, pentru că ei au dat un ordin raţional, iar subordonaţii se fac vinovaţi de neînţelegere, exagerări şi excese. E o mentalitate mai răspândită decât se crede.

MAGDALENA BOIANGIU